К.С. СТАНИСЛАВСКИЙ

МОЕ ГРАЖДАНСКОЕ СЛУЖЕНИЕ РОССИИ






ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ

К.С.СТАНИСЛАВСКИЙ

МОЕ ГРАЖДАНСКОЕ СЛУЖЕНИЕ РОССИИ

ВОСПОМИНАНИЯ. СТАТЬИ.
ОЧЕРКИ. РЕЧИ. БЕСЕДЫ.
ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК.

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»
1990

84 Р 7
С 77

Составление, вступительная статья
и комментарии
М. Н. Любомудрова

С $\frac{4702010200—2104}{080(02)—90}$ 2104—90

ISBN 5—253—00131—X

«ТЕАТР — ЭТО ВТОРАЯ РОДИНА...»

Таланты не устают. Устают бездарности.

М. О. Меньшиков. Письма к ближним.

Сегодня К. С. Станиславский — крупнейший в мире театральный авторитет. И вместе с тем такого размаха протестов, споров и дискуссий, которые сопровождали его искания и открытия, не знало, пожалуй, ни одно имя в истории театра. Сколько хвалы и дифирамбов довелось ему слышать, но, быть может, еще в большей мере — беспощадных разносов, изощренной брани, свирепых нападок. Наиболее часто Станиславского атаковали те, кто, разгадав направление его творчества, отвергал его как идейного врага, со всей яростью и непримиримостью борцов, исповедовавших совсем другие идеалы и цели (такова была, например, господствующая тенденция советской театральной критики 20-х годов).

Станиславский недолюбливал театральных критиков. Нет, не за резкость суждений, категоричность оценок. Его возмущали непрофессиональность, незнание сцены, некультурность и вопиющая предвзятость... Реформатор театра высоко ценил Критику, Требовательность, Правду оценок, как бы горьки они ни были. В этом смысле суровее всех относился к творчеству Станиславского... он сам. Разве не красноречив случай с семидесятилетним художником, который описан одним из очевидцев. В ту пору тяжело больному Станиславскому врачи запретили играть на сцене, но он продолжал режиссерскую работу на дому. На репетиции спектакля «Таланты и поклонники» Константин Сергеевич вдруг обратился к актеру И. М. Кудрявцеву, исполнителю роли Мелузова: «Если бы Вы знали, как хочется в театр, на сцену!.. А впрочем, может быть, я не сумел бы сделать сейчас на сцене ни одного шага.

— Почему, Константин Сергеевич?

— Меня задушили бы мои собственные требования...»

...В судьбе гения нам интересно все. Мельчайшие подробности, детали, штрихи и факты. Ибо, как правило, в ней, его судьбе, нет мелочей, все поучительно, все крупно, толкает к плодотворным размышлениям, сопоставлениям, выводам. Конечно, как сказал поэт, «гений, парадоксов друг», но ведь то, что для нашего сознания пока «парадоксально», для гения — уже закономерность, новая, открытая им, гением, тайна бытия и творчества.

Константин Сергеевич Алексеев — он вошел в историю русской театральной культуры под сценическим псевдонимом Станиславский — родился в середине прошлого столетия (1863) и умер накануне второй мировой войны (1938). Прожил жизнь не столь уж продолжи-

тельную, но такую насыщенную, богатую внутренним движением, духовным напряжением и внешними событиями, что ее хватило бы на сотню иных обычных биографий.

Костя Алексеев родился хилым, слабым ребенком. Страдал рахитом, часто хворал. Говорить начал поздно, был бледным, худым, вялым мальчиком. До десяти лет не выговаривал «л» и «р». Чем только не лечили болезненного ребенка. Купали в травных настоях, в вине... По воспоминаниям сестры Станиславского Зинаиды Сергеевны, «вероятно, мальчик остался жив и окреп, благодаря материнской любви и заботе». Лишь с девяти-десяти лет Костя Алексеев стал быстро развиваться, крепнуть и вскоре стал среди сверстников «заправилой». А уж в зрелые годы этот «хилый» своротил такие горы, что под силу лишь великанам. К слову, можно вспомнить, слабыми, хворыми были в детские годы Суворов и немалое число иных выдающихся людей, проявивших способность к титаническим подвигам. Изначальная, природная духовная крепость, дремавшая до поры, и потом развернувшаяся, служила источником опорой их деятельности.

Помогла порода. Константин Алексеев происходил из давних, веками шлифованных, надежных родов центральной России. Корни уходили в самую народную толщу. Известно, что по отцовской линии его предки были из крестьян Ярославской губернии (вспоминается, что и родоначальник русской сцены Федор Волков — из ярославцев). Прапрадед был крепостным крестьянином, в первой половине XVIII века получил вольную. Перебравшись в Москву, он был причислен к купечеству и, будучи огородником, торговал на улицах горохом с лотка. Прадед Константина Сергеевича уже имел в Москве фабрику золотой и серебряной канители (ниток). Это предприятие в дальнейшем развилось так, что отец будущего артиста С. В. Алексеев являлся одним из богатейших людей Москвы. Мать Константина Сергеевича была дочерью богатого петербургского купца Яковлева и актрисы — француженки.

Значение для человека, для успеха его творческого призвания корней, связанных с родной землей, прекрасно понимал и сам Станиславский. Размышляя о своей родословной, о самобытных истоках своего искусства, он писал: «Наши предки принесли с собой от земли девственный, свежий, сильный, здоровый, крепкий, первобытный, сырой человеческий материал, прекрасный по качеству. В период своего брожения этот первобытный, богатый материал находился в хаотическом состоянии, и потому нередко наши предки представляли собой странные, необъяснимые, непонятные для культурного мира человеческие существа с «карамазовскими» элементами бога и черта в душе, которые ведут между собой непрестанную междуусобную войну. Размах огромной силы в обе стороны, к добру и злу, к зверю и человеку... Мы кость от кости, плоть от плоти, дух от духа этих людей. Чтобы понять нас, а следовательно, и то искусство, которое мы создаем, надо иметь в виду землю, природу, корни, от которых растет наше родовое дерево, которого мы являемся сучьями и листьями. Наше искусство еще пахнет землей» [1].

Унаследованные от предков здоровые родовые начала и были основой той огромной силы характера, которой обладал Станиславский, генетической кладовой его многообразных способностей и та-

---

[1] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1988. С. 504.

лантов. В них, этих началах, уже как бы содержался иммунитет против порчи, против духовной и нравственной заразы, способной погубить человека.

В семье Алексеевых детей (их было девять) воспитывали в атмосфере безграничного комфорта, даже изнеженности, захваливания. «Все было для детей, все служили нам, мы же — никому,— вспоминала одна из дочерей Алексеевых.— Отчего мы не вышли самодурами — не понимаю! Очевидно, в доме, в нашем окружении было все-таки больше плюсов, чем минусов...»[1]. Атмосфера беспредельной родительской любви, ласки, доверия и заботы, окружавшая детей, укрепляла в них добро, отзывчивость, создавала нравственный камертон чистоты, этической взыскательности, чуткости к высокому свету жизни. Детской душе давали возможность развиваться свободно, не насилуя ее, а лишь помогая самоопределиться, сформироваться в личность.

Станиславский рано ощутил в себе сценическое призвание. Первые искры любви к театру, вероятно, были посеяны еще в детские годы посещениями спектаклей в Большом и Малом театрах, где Алексеевы имели постоянные ложи. Когда позднее начались домашние представления и Константин с братьями и сестрами обнаружили прямо-таки страстную влюбленность в искусство лицедейства, родители ни в чем не перечили своим наследникам. Напротив, отец Сергей Владимирович вскоре выстроил в подмосковном имении Любимовка театр с прекрасным зрительным залом и сценой. Чтобы юные актеры могли разыгрывать представления и зимой, С. В. Алексеев к московскому своему дому у Красных ворот пристроил здание, на втором этаже которого находились сцена и зрительный зал на триста мест. Так возник Алексеевский театральный кружок, его спектакли вскоре стали известны всей Москве. Здесь проходил свои первые артистические университеты юный Костя Алексеев. Разумеется, не было ограничений в тратах на костюмы, декорации, книги и т. п.

Станиславский был европейски образованным человеком, великолепно знал историю литературы и искусства, свободно говорил по-французски и по-немецки. Между тем в его «послужном списке» — всего три класса классической гимназии и два частного пансиона. Обучение в семье Алексеевых было по преимуществу домашним — у детей не было недостатка в учителях и гувернерах. «Родители не жалели денег и устроили нам целую гимназию»,— вспоминал Станиславский. Казенную же гимназию он невзлюбил за серую безрадостность, формализм, бессмысленное истязание памяти (он потом всю жизнь сетовал на то, что гимназическая муштра испортила ему память), за то, что во имя «классического образования» там водворялись порядки, «нередко идущие вразрез с природой русского человека»[2].

Конечно, Константин Алексеев воспитывался в условиях — по нашим сегодняшним меркам — исключительных, необычайно благоприятных для развертывания его души и таланта. На образование и воспитание сына старшина московского купечества С. В. Алексеев истратил огромные средства. И личность сформировалась выдающая-

---

[1] Станиславский К. С. Театральное наследство. Материалы. Письма. Исследования. М., 1955. С. 346.

[2] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. I. С. 32. Дальнейшие сноски на это издание даны в тексте, в скобках указываются том и номер страницы.

ся — национальный гений, имя которого ослепительно сияет в Пантеоне русской Славы...

Можно вспомнить по случаю о немалых расходах, на которые не скупился ярославский купец Полушкин, нанимая домашних учителей своему юному пасынку Федору Волкову... Бабушка Арсеньева тратила на домашнее образование своего внука Мишеньки Лермонтова более половины годового дохода от имения в Тарханах... Домашнее, «не казенное» образование снимало ученика с конвейера, исключало нивелировку, давало бóльшую возможность индивидуального подхода, являлось гарантией свободного и гармоничного развития способностей. Когда способности эти имелись, они и расцветали в домашней «оранжерее» в полную силу.

Всегда интересно знать, как складывался профессиональный путь выдающегося человека, какими ступенями пролегал к вершинам, к главным открытиям. Непосвященного читателя, вероятно, ошеломит сообщение о том, что Станиславский — бесспорный лидер мирового театра XX столетия — в общепринятом смысле не имел никакого специального образования, не учился ни в каком специальном учебном заведении — ни в среднем, ни в высшем, не имел никаких дипломов. С такими «документами» его нынче не приняли бы ни в один театр, в столичный уж во всяком случае, ему была бы наглухо закрыта преподавательская работа...

Секрет высочайшего профессионализма Станиславского заключался в необычайно развитом у него таланте самообучения. Рано почувствовав свое призвание, он все силы подчинил его развитию, не отвлекаясь ни на какие другие цели. Хорошая наблюдательность, аналитический ум, беспристрастная оценка своих ошибок и недостатков, трезвое отношение к похвалам — все это способствовало неустанному совершенствованию в сценическом деле. Он внимательно прислушивался к театральным разговорам, советам, напутствиям. Но никогда ничего не принимал на веру, все проверял практикой, на самом себе. «Похвалы его таланту не успокаивали его, не кружили ему голову, не умаляли его энергию, а будили стремление совершенствоваться. Он был не честолюбив, работал рьяно не в угоду себе, а для искусства, которое как-то особенно любил, даже больше семьи»[1],— вспоминала сестра Константина Сергеевича З. С. Соколова, спутница его юных лет, участница многих спектаклей Алексеевского кружка.

Необычайно много дала юноше окружавшая его культурная среда. Не только спектакли, концерты, литературные вечера, но и люди. То была пора, когда в области искусства, эстетики, науки началось большое оживление. Значение этих «стихийных впечатлений» оказалось чрезвычайно велико. Много позднее, вспоминая о своей юности, Станиславский стремился показать молодым артистам, как важно для них «вбирать в себя побольше прекрасных, сильных впечатлений» (I, 26). Артист, по его убеждению, должен смотреть и не только смотреть, но и уметь видеть прекрасное во всех областях своего и чужого искусства и жизни: «Ему нужны впечатления от хороших спектаклей и артистов, концертов, музеев, путешествий, хороших картин всех направлений, от самых левых до самых правых, так как никто не знает, что взволнует его душу и вскроет творческие тайники» (I, 26).

---

[1] Станиславский К. С. Театральное наследство. Материалы. Письма. Исследования. М., 1955. С. 404.

Да, Станиславский нигде, ни в одном учебном заведении не учился (точнее не доучился), и в то же время он учился — везде... Жадно впитывал в себя все впечатления жизни. Судьба подарила ему встречи, знакомства и дружбу со многими знаменитостями. С юности он близок с актерами Малого театра, особенно со знаменитой Г. Н. Федотовой, у которой перенимал ее опыт: «Я могу смело сказать, что получил свое воспитание не в гимназии, а в Малом театре. Малый театр — мой университет» (I, 431). Он считал — и трудно не согласиться с ним,— что даже при поверхностном общении с великими людьми сама близость к ним оставляет след в душе человека.

Юношеская пора Станиславского заключает в себе замечательный урок — она подтверждает великую силу самообразования человека, перед которым меркнут и отступают все другие «университеты», программы и курсы которых бессильны без личной воли, творческого напряжения и целеустремленности ученика, жаждущего познать мир.

Кто же будет спорить с тем, что, конечно, важен был бы молодому Константину Алексееву опытный, мудрый и компетентный в сценическом деле наставник. Но такого не находилось... По крайней мере, до одной знаменательной встречи. Станиславский продолжал играть в любительских спектаклях, по преимуществу на сцене Общества искусства и литературы, одним из организаторов которого он являлся. На одно из представлений шекспировского «Отелло» (Станиславский играл заглавную роль) пришел знаменитый итальянский трагик Эрнесто Росси, гастролировавший тогда в Москве. После спектакля состоялся разговор с ним. Росси покритиковал излишнюю цветастость и красивость постановки, декораций и костюмов — все эти побрякушки нужны там, где нет актера! А затем обратился к исполнителю главной роли:

— Бог дал Вам все для сцены, для Отелло, для всего шекспировского репертуара. Теперь дело за Вами. Нужно искусство. Оно придет, конечно...

— Но где и как учиться искусству, у кого? — допытывался начинающий актер у именитого гостя.

— Если рядом с Вами нет великого мастера, которому можно довериться, я Вам могу рекомендовать только одного учителя,— ответил Росси.

— Кого же? Кто это? — воскликнул Станиславский.

— Вы сами...— закончил беседу великий артист (I, 171).

Так у молодого любителя появился учитель, с которым он уже не расставался до конца жизни... Но чтобы двигаться вперед, совершенствоваться и развиваться с таким наставником, одного педагогического дара (а Станиславскому он был присущ в высшей степени) было бы недостаточно. Нужны были — и нашлись! — могучий характер, непреклонная воля, настойчивость, сосредоточенность.

Достигать результата помогало природное упрямство. Увлекшись чем-либо, Станиславский нередко безоглядно, напролом, шел к цели. Это не значит, разумеется, что его миновали сомнения, порой неуверенность в себе. «Панический страх потерять веру в себя», более того, творческая тревога, тайные сомнения, по его собственному признанию, жили в нем постоянно. Так же как постоянной была самокритика, максимализм требований к себе, въедливое исследование собственных достоинств и недостатков.

Далеко не каждый выдержал бы тот суровый режим, ту поистине беспощадную требовательность, которые существовали в школе, где Станиславский-учитель воспитывал и муштровал (именно так!) Станиславского-ученика. В этой школе учили только трудным предметам, в том числе и тем, что не значатся ни в каких учебных программах, разработанных знатоками. Станиславский рано подметил, как легко актер запутывается и засасывается в тине лести и похвал. Еще бы! Ведь всегда побеждает то, что приятнее, чему больше всего хочется верить. Побеждает комплимент очаровательных поклонниц, а не горькая истина знатока... И он со всей страстью своей горячей души взывал (конечно же, заклиная и самого себя): «Молодые актеры! Бойтесь ваших поклонниц! Ухаживайте за ними, если угодно, но не говорите с ними об искусстве! Учитесь вовремя, с первых шагов слушать, понимать и любить жестокую правду о себе! И знайте тех, кто вам может ее сказать. Вот с такими людьми говорите побольше об искусстве. Пусть они почаще ругают вас!» (I, 109—110).

При имени Станиславского в памяти большинства возникают, как правило, два замечательных события — основание Московского Художественного театра (МХТ) и создание «системы» сценического творчества.

Чтобы понять историческое место этих событий, необходимо напомнить не только о значении театрального искусства в контексте русской культуры, но и об особых исторических обстоятельствах рубежа XIX—XX веков, когда возник МХТ.

С эпохи своего основания в середине XVIII века русский театр утвердился как трибуна просветительских идей, как кафедра народного воспитания, как школа гражданственности, человеколюбия, добра и правды. Русскими художниками сценическое искусство воспринималось как универсальное средство совершенствования человека. Эти идеи получили обновленный импульс и смысл в конце XIX века, когда Россия вступила в эпоху чрезвычайно напряженной общественно-политической и духовной жизни — в пору общенационального демократического подъема и одновременного обострения идейной борьбы. Обновительные процессы захватили литературу и искусство. Увлекли они и театр, который усилиями многих его тогдашних строителей и идеологов занял едва ли не главенствующее место в системе искусств, стал своего рода «центром» нового слова о мире. Большие надежды возлагались на его жизнетворческие, созидательные возможности, традиционные для отечественной сцены.

Мощный прилив творческой энергии, сопровождавший общественный подъем в России, стимулировал разные формы общественного сознания, в том числе художественного. Обновительное движение противостояло процессам разрушения и распада, порожденным атеистической, вненациональной буржуазно-капиталистической цивилизацией. На этом направлении возникла и укрепилась реформаторская деятельность Станиславского. Стремление к единению, к восстановлению культурных связей, надорванных временем, к собиранию почвенных традиций и нравственной целостности вовлекло театр в свой поток и преобразило его, заставив на более высоком, чем прежде, уровне осмыслить (и пересмотреть!) его внеэстетические функции, а также и сценическую поэтику. Театр на новом этапе сам об-

рел качественно иное единство — он стал режиссерским. Первым таким театром в России и явился Московский Художественный театр.

Свою идейную новизну МХТ, руководимый Станиславским и его ближайшим сподвижником — режиссером, театральным педагогом и литератором Вл. И. Немировичем-Данченко, проявил, органически связав личность и бытие, человека и мироздание. Вот почему реалистический режиссерский театр, каким был МХТ, виделся в пророческом ореоле и сразу имел огромный успех — потребность в единстве, гармонии, сплочении и взаимосвязи переживалась людьми тем сильнее, чем острее ощущалась раздробленность, чем быстрее нарастали ненависть и вражда, разжигавшиеся антирусскими силами.

Красноречива уже первоначальная программа Станиславского и круг художественных идей, определивших творческое лицо МХТ. В его речи перед открытием театра (1898) отчетливо проявилась демократическая и нравственно-воспитательная направленность. Обращаясь к труппе, ее руководитель призывал: «Не забудьте, что... мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер. Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их. Мы стремимся создать первый, разумный, нравственный, общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь. Будьте же осторожны, не изомните этот прекрасный цветок...» (V, 175). Задача ставилась высокая, общечеловеческого масштаба; и Станиславский не был бы исконным великороссом, если бы не прибавил вслед: «Отрешитесь от наших русских недостатков и позаимствуем у немцев их порядочность в деле, у французов их энергию и стремление ко всему новому» (V, 175).

В центр Станиславский поставил общественный характер нового предприятия, отношение к творчеству как общему делу. Он предложил своим актерам девиз: «Общая совместная работа». Художник обнаруживал стихийное родство своих идеалов той «философии общего дела», которая в широком смысле служила основой, пронизывала жизнестроительный пафос и духовный смысл русской культуры в целом.

Для открытия МХТ был выбран «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Зачинатели театра, постановщик спектакля Станиславский ощущали современность пьесы в ее тесной связи с глубинами национальной истории, с судьбой русского народа. Программность выбора заключалась в том, что в центре трагедии стоял герой, который стремился «всех согласить». Сверхзадача роли и определилась как «высокое желание лада». Режиссер и исполнитель роли царя Федора И. М. Москвин шли к своей цели, по выражению одного из критиков, от «необходимости гармонии, без которой мир и душа гибнут, разладясь».

«Царь Федор Иоаннович» открывал линию спектаклей МХТ, которую Станиславский назвал историко-бытовой. Это определение выразительно характеризует все ту же программную, «высшую» (как уточнял режиссер) задачу — связать историю, бытие страны и быт человека, показать, как их расторжение, их дисгармония ведут к трагедии и гибели. Возникшие в критике в связи с этой репертуарной линией МХТ обвинения его в натурализме и бытовизме не соответствовали действительности. В такого рода нападках (они и сегодня сохранились в арсенале противников Станиславского и МХТ) отразилась лишь ущербность сознания, характерная для определен-

ного круга «кочевнической», антинациональной псевдоинтеллигенции, для апологетов «бездомности» и нравственной анархии (под видом свободы), для которых нет более страшных жупелов, чем понятия традиции, почвы, национальной самобытности, общенародного идеала, исторической преемственности... Станиславский не был «натуралистом», он всегда боролся за тщательный отбор и глубокую содержательность каждой детали, каждого сценического штриха. «Можно застрять на быте,— говорил он,— а можно через быт дойти до громадных обобщений и глубин в раскрытии произведения. Пройти мимо быта — это убежать от жизни» [1]. Художник противостоял тем, у кого натуральность русской жизни, безыскусность характеров на сцене вызывали раздражение или злобу.

...Создавая «систему» актерского творчества, Станиславский использовал все богатство своих художественных наблюдений, многочисленные научные исследования в области психофизиологии (И. П. Павлов), опыт восточных мистических учений (йога) и многое другое. Но, как и в иных направлениях его деятельности, едва ли не главным было самонаблюдение, кропотливый анализ собственных актерских и режиссерских работ. Станиславский сам был «системой»...

Выдающийся по дарованию актер, он поражал современников тончайшей органикой своего искусства и ошеломляющим совершенством внешнего перевоплощения. Критик Л. Я. Гуревич рассказывала, что не только на сцене, но даже в быту, когда Станиславский, вспоминая свои роли, иллюстрировал их примерами, то перед собеседником каждый раз «мгновенно возникало новое лицо, до такой степени несходное с самим Станиславским, что от неожиданности можно было вскрикнуть» [2].

Сравнивая фотографии артиста в разных ролях, иногда трудно поверить, что созданы они одним лицом. Можно согласиться с П. А. Марковым, что для Станиславского-актера наиболее существенными оказались две категории образов: категория благородных мечтателей, сохранивших духовную независимость, хотя и стиснутых условиями окружающей жизни (Астров, Вершинин и др.), и образы, в которых актер давал волю своей любви к ярчайшей характерности — в них сочетались юмор и щемящая жалость (Гаев, Шабельский) [3]. В репертуаре Станиславского можно увидеть и еще одну линию — роли с доминантой сценически заостренных красок: Арган («Мнимый больной» Мольера), Кавалер ди Рипафратта («Хозяйка гостиницы» Гольдони), Фамусов («Горе от ума»), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»).

Наиболее любимыми у него были роли, особенно близкие артисту мировоззренчески,— нравственно просветленные герои с характерным, романтически окрашенным интеллигентским идеализмом: Астров («Дядя Ваня»), Вершинин («Три сестры»), Штокман («Доктор Штокман»), Ростанев («Село Степанчиково»). Особенно сильный общественный резонанс имело исполнение Штокмана, публику привлекала непримиримость социального протеста, бескомпромиссное правдоискательство героя. «В пьесе и роли меня влекли лю-

---

[1] Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Т. 3.— М., 1973. С. 229.

[2] Цит. по: Театр. 1963, № 5. С. 111.

[3] Марков П. В Художественном театре.— М., 1977. С. 82.

бовь и не знающее препятствий стремление Штокмана к правде»,— писал Станиславский, отметив полноту своего слияния с ролью (I, 247). К этому циклу в известной мере примыкал и сыгранный в те же годы Сатин («На дне»). Король дна, босяк Сатин был увиден интеллигентскими глазами (можно бы сказать — глазами Штокмана) и изображался с романтическим энтузиазмом, как протестант и борец с насилием: «У босяка должна быть ширь, свобода, свое особое благородство» (I, 255).

Горький и МХТ, Горький и Станиславский — их отношения обросли мифами, сложность темы нередко упрощалась исследователями. Пьесы Горького действительно, как отметил и Станиславский, выражали не только политическую тенденцию автора, но и общественное настроение тогдашнего момента. «Религия босяка — свобода; его сфера — опасности, грабежи, приключения, убийства, кражи,— писал исполнитель роли Сатина и постановщик спектакля (сорежиссером был Вл. И. Немирович-Данченко).— Все это создает вокруг них атмосферу романтики и своеобразной дикой красоты, которую в то время мы и искали» (I, 256).

Апология босяцкого романтизма, воинствующего отщепенства и анархического свободолюбия отражала мировосприятие широких интеллигентских кругов. Спектакль «На дне» имел, как свидетельствовал Станиславский, потрясающий успех, а Горький стал героем дня... Овации и восторги интеллигентской публики гремели на фоне, так сказать, встречного процесса — возраставшего всюду подъема черни, деклассированных, преступных элементов, людей дна. И поразительно, с какой готовностью босяков и хулиганов стали вводить в моду. Лишь немногие воспринимали как курьез упования на то, что именно эта стихия должна спасти русский народ... Одним из немногих был замечательный мыслитель и публицист начала XX в. М. О. Меньшиков, который в связи с появлением босяков Горького писал: «Мне чудится, что на Россию и, может быть, на весь мир наплывает какая-то странная загадочная мгла, какое-то затмение духа. Совсем невольно многими овладевает нравственная слепота... На святое царство наше наплывают мутные волны «бывших людей» и «не бывших», орда прирожденных психопатов, нигилистов... задыхающихся от злобы и презрения босяков... Катастрофа уже идет, она так близко» [1].

Либеральная русская интеллигенция — прекраснодушная, нравственно сентиментальная, политически наивная и близорукая, ослепленная схоластическими утопиями атеистической гармонии — спустя немногие годы пожинала плоды своих пропагандистских усилий. Настойчиво поощряемый джинн в конце концов вышел из бутылки, и одной из первых его жертв стал интеллигентский орден.

МХТ был детищем и пророком либеральной разночинской интеллигенции и во многом разделил ее судьбу. Выразителем ее идеалов являлся и Станиславский. Но он был еще и русским аристократом. Его необычайно чуткая к любой фальши духовная природа сопротивлялась искусственным, ложным наслоениям. Не таковы ли и причины «трудностей», которые возникали в работе актера над ролью Сатина и мешали его стремлению «самому зажить мыслями и чувствами роли». В отличие от образа Штокмана, прекраснодушный идеализм которого легко вместила душа артиста, в Сатине он играл

---

[1] Меньшиков М. О. Письма к ближним. Спб., 1903. Сс. 685, 696.

политическую тенденцию и «думал об общественно-политическом значении пьесы, и как раз она-то не передавалась» (I, 258).

...Театральный гений Станиславского оказался универсальным. Блистательный актер соединялся в нем с режиссером огромного масштаба, обладавшим гармонизирующей силой, чудодейственной фантазией, психологической глубиной. Станиславский-режиссер увлеченно создавал на сцене праздничный мир «Снегурочки» А. Н. Островского и «Синей птицы» М. Метерлинка, искусно сплетал тонкую психологическую ткань тургеневского «Месяца в деревне», крупным режиссерским планом обнажал драматизм пьес Л. Н. Толстого («Власть тьмы», «Живой труп») и М. Горького («Мещане», «На дне», «Дети солнца»).

Неповторимую, пронзительно-лирическую, полную прозрачной грусти и возвышенных надежд атмосферу режиссер создавал в чеховских спектаклях. Совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко Станиславский поставил все четыре последние пьесы драматурга: «Чайку», «Дядю Ваню», «Три сестры», «Вишневый сад».

После триумфального успеха «Чайки» МХТ избрал своей эмблемой силуэт летящей чайки. Приподнятым, полетным было мироощущение молодой труппы, в содружестве с Чеховым окончательно уверовавшей в свое будущее. Театр почувствовал в его пьесах близкий себе мотив — тоску по гармоническому, солидарному существованию людей, которые разобщены. Не певца сумерек и беспочвенности, не унылого скептика увидели и открыли в Чехове (в отличие от модернистов) Станиславский и Немирович-Данченко, а писателя, который, как им казалось, призывал «менять все общими усилиями».

При всей органике и закономерности союза МХТ с Чеховым (интеллигентный театр, интеллигентный драматург, пьесы об интеллигенции) в этом соединении многое крепилось и взаимным умилением, и тенденцией идеализации драматурга театром. Чехову изображаемое виделось комедиями («Чайка», «Вишневый сад»), а театр клонил к драматическим тонам. Автор готов был улыбаться и в ключевых сценах своих главных пьес,— скажем, отнюдь не драматизирована сцена из «Вишневого сада», где этот самый сад вырубают под корень под звуки оркестра («слышно, как в передней играет еврейский оркестр» — ремарка А. П. Чехова к 3-му акту). Да и Станиславский, словно вспомнив, что сам он еще и капиталист, смотрел на гибель сада глазами купца Лопахина: «Он хранит в себе... поэзию былой барской жизни. Такой сад растет и цветет для прихоти, для глаз избалованных эстетов. Жаль уничтожать его, а надо, так как процесс экономического развития страны требует этого» (I, 269). Лопахин был столь симпатичен режиссеру, что он мечтал о таком его исполнителе, который бы обладал размахом Шаляпина, чтобы всей мощью «рубить отжившее» (I, 276).

Станиславский, конечно, преувеличивал, когда писал о том, что Чехов якобы «одним из первых почувствовал неизбежность революции... задолго предчувствовал многое из того, что теперь совершилось» (I, 275). Если бы это было так, то не пришлось бы Вл. И. Немировичу-Данченко писать в раскаленном революцией 1905 году, что «чеховские милые скромно-лирические люди кончили свое существование»[1]. Более трезво позднее оценит чеховские «прозрения» и Станиславский — уже после 1917 года. С гастролей в Берлине (1922)

[1] Исторический архив. 1962, № 2. С. 25.

он сообщал Немировичу-Данченко: «Смешно радоваться и гордиться успехом «Федора» и Чехова. Когда играем прощание с Машей в «Трех сестрах», мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радует. Напротив. Не хочется его играть» (VIII, 29).

Однако у публики спада интереса к Чехову не обнаруживалось, его пьесы продолжали идти во МХАТе с успехом и в советское время. Станиславскому в Чехове виделся романтик, который мечтал о Человеческом с большой буквы, виделся проповедник, быть может, и несбыточной, но прекрасной, идеальной мечты о будущем, о Человеке, которому нужны не «три аршина земли», а весь земной шар (I, 221). В его пьесах режиссер ощутил способность пробуждать чувства, которые связаны с «нашими большими переживаниями — религиозными ощущениями, общественной совестью, высшим чувством правды и справедливости, пытливым устремлением нашего разума в тайны бытия» (I, 224). Этот угаданный и творчески домысленный Станиславским подспудный смысл чеховской драматургии режиссер стремился раскрыть в спектаклях: «Тончайшие ощущения души проникнуты у Чехова неувядающей поэзией русской жизни. Они бесконечно близки и милы нам, неотразимо обаятельны» (I, 224).

В послеоктябрьский период мхатовская чеховиана, хотя и не сопрягалась со временем в социально-политическом смысле, выигрывала в другом — спектакли МХТ как раз времени и противостояли. Среди кровавых оргий эпохи, общего одичания, страшного попрания всех социальных и нравственных норм непритязательные чеховские герои остались камертоном человечности, интеллигентности, нравственной просветленности, памятью о жизни, одухотворенную красоту которой не оценили и не сумели сберечь. В 1920-е годы это еще было важно и как противостояние разгулу бездуховного, фальшивого авангардистского искусства. О неотразимом нравственном воздействии чеховских спектаклей Художественного театра и, в частности, образов, созданных Станиславским, сохранилось немало свидетельств. В связи с возобновлением «Дяди Вани» во МХАТе (1926) один из критиков поставил ему в заслугу то, что «на первый план правдиво и ярко выступили человек и человечность, мы соскучились о человечности» [1]. Известный историк Художественного театра Н. Н. Чушкин свидетельствовал: «Астров Станиславского меня потряс... был воспринят как откровение... повлиял на всю мою дальнейшую жизнь» [2].

А. П. Чехов, как ни один другой драматург, помог Художественному театру в осуществлении его сценической реформы, в пересмотре самого метода театрального творчества.

Как известно, открытие Чехова состояло в обновленной органике реалистического воспроизведения действительности, в том особом значении, которое придано в его пьесах общему течению жизни, скрытому в повседневности драматизму. В этом смысле он продолжал начатое Пушкиным, Островским, по-своему пытаясь сблизить драматургию с прозой, где индивидуальная судьба теснее сплетена с общежизненным фоном.

Талантом сценического созидания общего течения жизни, гармонии взаимопроникновения бытия и быта, жизни в целом и отдельной души («ансамбля жизни», по определению одного из критиков)

---

[1] Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Т. 3.— М., 1973. С. 536.

[2] Там же.

Станиславский владел в высшей степени. В открытии глубочайшего смысла такого «ансамбля» заключалась сердцевина эпохальной реформы, осуществленной основоположником Художественного театра.

Целостное воспроизведение действительности на подмостках, полнота взаимодействия мира и общества, человека и природы, утверждение через идею ансамбля идей единства, сплочения, взаимосвязи всего происходящего в жизни — одно из величайших завоеваний Станиславского. Он много сил отдал организации и сплочению Московского Художественного театра. Но надежды и цели его были гораздо шире и масштабнее. Он мечтал сплотить все «театральное дело», которое ему виделось разрозненным. Вскоре после учреждения МХТ Станиславский начинает говорить о необходимости широкой общетеатральной деятельности «на всю Россию»[1], выдвигает идею организации «Акционерного общества провинциальных театров»...

В нашем искусствознании отмечалось, что связующий пафос творчества МХТ преследовал цель собрать человека на почве искусства. Но это, безусловно, неполная (и неточная!) характеристика.

Конечно, Станиславский мечтал о Человеке, в котором все должно быть прекрасно. Но он напряженно размышлял и о народе, о Родине и их процветании — в его надеждах они должны были обрести полноту духовно просветленного бытия. Только широко мыслящий патриот мог написать: «Искусство шире и смелее, чем думают педанты. Оно отыскивает красоту не только в пастушеских сентиментальных идиллиях, но и в грязи крестьянской избы». Судьба человека волновала его именно как судьба народная...

В лучших своих спектаклях Станиславский стремился не просто «собрать человека», но утвердить великое единство — народ. «Собрать народ» — патриотический смысл этой задачи и позволил художнику сказать, что «Художественный театр — мое гражданское служение России».

Да, Художественный театр и Россия для Станиславского существовали в нерасторжимом единстве. И труппа созданного им МХТ, артисты, режиссеры, художники — для него, конечно, тоже народ. Взаимодействие между ними, характер отношений, противоречия и пути их преодоления всегда привлекали внимание Станиславского, волновали, тревожили его. Театр для него был еще и как бы малой моделью государства — с определенной иерархией власти, с законами, правами и обязанностями его «граждан».

В центре постоянных размышлений художника — законы сотрудничества режиссера и актера в процессе создания спектакля. На раннем этапе деятельности Станиславского на него влияла практика немецкого режиссера Кронека, руководителя знаменитой в свое время мейнингенской труппы. «Я подражал ему и со временем стал режиссером-деспотом»,— писал художник. Потом он скажет: «Мне стыдно теперь признаться, что в то время, когда я еще не был в полном согласии с моими актерами, мне нравился деспотизм Кронека, ибо я не знал, к каким ужасным результатам он может привести» (I, 459). Между этими этапами многие десятилетия.

На протяжении всей жизни Станиславский много размышлял (и проверял свои идеи практикой) о задачах и характере режиссерской деятельности. И постепенно происходило переосмысление функций и принципов работы постановщика. Долгое время Станиславский раз-

---

[1] Исторический архив. 1962. Сс. 35, 54.

делял, казалось, незыблемый закон режиссерского творчества: заранее разрабатывается весь план постановки, намечаются общие контуры сценических образов, актерам указываются мизансцены и т. п. «До последних лет,— писал Станиславский в конце 20-х годов,— я тоже придерживался этой системы. В настоящее время я пришел к убеждению, что *творческая работа режиссера должна совершаться совместно с работой актеров, не опережая и не связывая ее.* Помогать творчеству актеров, контролировать и согласовывать его, наблюдая за тем, чтобы оно *органически вырастало из единого художественного зерна драмы,* так же, как и все внешнее оформление спектакля,— такова, по моему мнению, задача современного режиссера» (VI, 240, курсив мой.— М. Л.).

Учение о взаимодействии режиссера и актеров формировалось на глубокой духовной основе. Рожденные этой гармонией спектакли одновременно являлись и университетом социальных отношений. Протест против режиссерской деспотии по сути своей был направлен против насилия над личностью. Тот же смысл имела критика Станиславским постановщиков, которые смотрели на актеров «как на вешалку для своих идей», и полемика с теми, кто, не считаясь с труппой, с людьми и их особенностями, в спектакле «прежде всего ставят себя»: «Живые драгоценности — сердца людей — для них не существуют, гармония каждого в отдельности, индивидуальная творческая неповторимость каждого проходит мимо зрения; они не видят их потому, что не знают гармонии в себе и никогда о ней не думали, приступая к творческому труду»[1]. Так прорастала важная для мхатовской школы идея гармонического слияния в режиссере педагога и постановщика.

Сама жизнь убеждала Станиславского-режиссера в пагубности «насильственного пути» для живого творчества художника. Насилие, по его убеждению, глубоко враждебно «творческому чуду самой природы», которое он считал самым важным в театре. Насилие уродует природу таланта, и потому все настойчивее и непримиримее звучал призыв режиссера к своим соратникам: «Бойтесь насилия и не мешайте вашей природе жить нормальной и привычной жизнью». Насилие уничтожает переживание актера, органику его сценического поведения, работу подсознания, а без этого невозможно подлинное творчество.

В 1925 году литературовед С. Д. Балухатый обратился к Станиславскому с просьбой разрешить использовать «мизансцены» (т. е. режиссерскую партитуру) «Чайки» (1898) для сравнительного анализа разных постановок этой чеховской пьесы. Режиссер дал согласие, но весьма характерна оговорка, которую он при этом сделал. Станиславский писал о необходимости рассматривать партитуру в контексте исторического движения его художественных идей: «Имейте в виду, что мизансцены «Чайки» были сделаны по старым, теперь уже совсем отвергнутым приемам насильственного навязывания актеру своих личных чувств, а не по новому методу предварительного изучения актера, его данных, материала для роли, для создания соответствующей и нужной ему мизансцены. Другими словами, этот метод старых мизансцен принадлежит режиссеру-деспоту, с которым я веду борьбу теперь» (VIII, 102).

Всему, что идет от режиссерского штукарства, что идет от «зрелища» и обращено только к «глазу и уху» театральной публики,

---

[1] Цит. по журн.: Театр. 1939, № 6. С. 4.

Станиславский со временем объявил войну. Без «переживания» артистов сценическое представление мертво, оно не проникает в душу зрителей. Не пышность постановки, яркая живопись, танцы, народные сцены, а прежде всего живые артистические чувства, мысли, воля «вскрывают сердечные глубины артистов и зрителей для их взаимного слияния».

Проблема взаимодействия режиссера и актера и сегодня остается одной из самых злободневных. Именно здесь, в этом пункте, совершается внутреннее размежевание различных режиссерских течений, о которых снова так много спорят. Станиславский решал эту проблему на уровне мировоззренческом, в сфере социально-философского отношения к человеку, подчиняя эстетику Природе и ее законам. Известный философский парадокс поэмы «Великий Инквизитор» из романа Достоевского «Братья Карамазовы» — с его диалектикой свободы и принудительной гармонии — режиссер решал в пользу свободы...

Вот почему развернувшаяся в 1920-е годы на многих сценах настоящая вакханалия самодовлеющего театрального формотворчества, режиссерского псевдоноваторства вызвала резкие протесты Станиславского. Он не мог смириться с тем, что «режиссеры» пользовались актером не как творящей силой, а как пешкой, которую переставляют с места на место, не требуя при этом внутреннего оправдания того, что они заставляют актера осуществлять на сцене. Его возмущал лжегротеск, попытки превратить исполнителей в «мертвые, бездушные куклы», подвергнуть актеров обработке, при которой они «становятся наиболее страдающими и истязуемыми лицами».

Протестуя против захлестнувших сцену левацких экспериментов, Станиславский прозорливо отметил, что так называемые «новые веяния» не являлись естественной эволюцией в актерском деле, а «лишь искусственно привитой модой».

В не меньшей степени Станиславского тревожила проблема национальной самобытности русского театра, проблема ее сохранения и упрочения. В первые годы революции и в начале 1920-х годов в связи с преобладанием авангардистских и воинствующе антирусских тенденций в художественной жизни он волновался по поводу тяжелого положения русского национального театра, в сферу которого Константин Сергеевич включал театры: провинциальный («разрушен»), Александринский в Петрограде, московские Малый и Театр Корша и наиболее сохранивший устои — МХАТ. Многие мысли Станиславского и сегодня звучат остросовременно. Оценивая театральную Москву послереволюционных лет с ее «огромным количеством театров и направлений», он замечал: «Пусть все из них интересны, нужны. Но далеко не все из них органичны и соответствуют природе русской творческой души артиста. Многие из новых театров Москвы относятся не к русской природе и никогда не свяжутся с нею, а останутся лишь наростом на теле». Критикуя псевдоноваторство, компилятивность, бездуховность и дилетантизм «левых» сценических течений, основанных, как правило, на «теориях иностранного происхождения», Станиславский всматривался в корни опасной болезни. «Большинство театров и их деятелей — не русские люди, не имеющие в своей душе зерен русской творческой культуры» [1],— писал он.

И позднее, волнуясь по поводу того, что силы, чужеродные Ху-

---

[1] Станиславский К. С. Из записных книжек. Т. 2.— М., 1986. С. 236.

дожественному театру, действуют внутри него (в частности, группа, возглавлявшаяся режиссером И. Я. Судаковым), он настаивал на том, чтобы «отделить уже назревшую группу судаковцев», и сетовал по поводу того, что «начальство» на это не соглашалось. Он был убежден (1934): «В течение почти десяти лет судаковская группа не может слиться и никогда не сольется с МХТ... Это кончится плохо, сколько бы ни представлялся Судаков моим ярым последователем. У всех этих лиц другая природа. Они никогда не поймут нас» (VIII, 355).

...Свои открытия Станиславский проверял на самом себе, оплатив их годами напряженного труда и исканий. Создавая свою «грамматику» сценического творчества, он бесстрашно и неотступно шел к познанию сокровенных тайн искусства. Пафос мучительного поиска и радость обретения истины — их светом освещен его жизненный путь от поры юности. Однажды, уже на склоне лет, его спросили, в чем он видит счастье и был ли счастлив сам. Станиславский ответил: «Долго жил. Много видел. Имел хорошую семью, детей. Жизнь раскидала всех по миру. Искал славы. Нашел. Видел почести, был молод. Состарился. Скоро надо умирать. Теперь спросите меня: в чем счастье на земле? В познавании. В искусстве и в работе, в постигновении его. Познавая искусство в себе, познаешь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу — талант! Выше этого счастья нет» (VIII, 324—325).

Да, все силы души он отдавал познаванию мира, природы, человека и жизни его духа, открытию путей наиболее полного их сценического раскрытия.

Работа, работа, работа... Работа над собой...— с этих слов будут начинаться заглавия его будущих книг. Титанический труд сопровождал его всю жизнь, до последнего вздоха. Великий реформатор оказался еще и гением работоспособности. «Работа над собой доходила у меня до мании... Я побеждал товарищей своей фанатической любовью, трудоспособностью и строжайшим отношением к делу и прежде всего к самому себе. Первый, кого я штрафовал, был я сам» (I, 78, 136),— признавался он. Станиславский редко сам прекращал репетиции: актерам приходилось его останавливать. В обращениях к своим товарищам-артистам Станиславский проявлял неумолимую требовательность. Там, где затрагивались интересы Дела, дисциплины, порядка,— поблажек от него не было никому. Одно из писем к коллегам начиналось возгласом «Караул!!!», в нем среди разных пунктов был и такой упрек: «Отменой двух спектаклей в неделю хотят пользоваться для отдыха и веселья, а не для усиленной репетиционной работы» (V, 418).

Непрерывное трудовое напряжение утомляло, порой изнуряло, но не разрушало, не сжигало его — ибо в нем и заключалось его счастье. Станиславский не был честолюбцем. Смысл и цель жизни он понимал как служение людям, Делу, которое гораздо больше его самого, как служение истине, добру и красоте.

Все, что он открыл, что приобрел в долгих творческих муках, хотел отдать другим. Уроки и открытия, сделанные в своей «школе», стремился сделать достоянием всех. И на склоне лет он снова повторит: «Смысл моей работы именно в ее внедрении в общетеатральную практику»[1]. А в одном из писем 1934 года признавался: «Я несчаст-

[1] Станиславский К. С. Театральное наследство. Материалы. Письма. Исследования. М., 1955. С. 467.

ный мученик, который много знает и чувствует себя обязанным передать другим то, что мне случайно удалось узнать... Мне не важна слава. Мне важны секреты, которые никто не согласится поведать. Знаменитые актеры обыкновенно хранят их для себя. Вот почему наше искусство топчется на месте. Я же хочу отдать все» (VIII, 366).

Чтобы передать, убедить, научить, внедрить, тоже нужен был труд... Работа, работа... Сначала, чтобы достичь высот мастерства, познать сокровенные законы творчества. Затем усилия — не менее тяжелые и изнурительные,— чтобы удержать взятую высоту. «Больше работать нельзя, чем я работаю... Я очень, очень устал. Я отказался от личной жизни. Моя жизнь проходит на репетиции, на спектакле, и, как сегодня, в свободный вечер,— я лежу, как будто после огромной работы, почти больной» (VII, 536),— эти строки писались в 1910-е годы, в разгар опытов по системе, в них нет преувеличения. В ту же пору Станиславский говорил о совершенно особом положении Московского Художественного театра, который как бы стал пленником сценического максимализма, им же самим утвержденного на своих подмостках: «От каждой постановки нашего театра требовали нового прозрения и новых открытий... Требования к нам были больше требований, предъявляемых к лучшим мировым субсидированным государственным театрам. Чтобы удержаться на завоеванной высоте, приходилось работать свыше сил, и эта чрезмерная работа довела одних из нас до сердечных и других болезней, других свела в могилу...».

В служении делу Станиславский не щадил себя. Многолетний изнурительный труд, нервное перенапряжение постепенно подточили и его организм. В 1929 году критик Л. Я. Гуревич писала: «Заботы, тревоги, неимоверный труд со слишком коротким для художника и неполным летним отдыхом подорвали за последние годы его физические силы, но не придавили его художественного гения и не убили в его сложной душе вечно молодого стремления вперед, к новым далям». Он щедро тратил свои талант, ум, нравственные и физические силы, но, быть может, больше всего свое сердце. Оно в конце концов и не выдержало. К концу 1920-х годов у него развилась тяжелая сердечная болезнь, которая с течением времени и стала причиной его смерти.

В 1928 г. на вечере, посвященном 30-летию МХАТа, у Станиславского случился тяжелейший инфаркт. Исследовательница его творчества Е. Полякова пишет, что последующие десять лет жизни художника «были действительно отвоеваны у смерти силой воли и разума» [1]. Ради театра, ради своих учеников, своих книг он стоически перемогал болезнь. Е. Полякова опубликовала заключение врачей после вскрытия: «Были найдены резко выраженные артериосклеротические изменения во всех сосудах организма, за исключением мозговых, которые не подверглись этому процессу».

...Станиславский был отзывчив, добр, чуток к чужой беде и несчастью. Свои отношения с людьми он основывал на принципе, который явился краеугольным камнем его знаменитого труда «Этика»: «Думайте побольше о других и поменьше о себе. Заботьтесь об общем настроении и общем деле, тогда и вам будет хорошо».

Легенды о его жестокости и деспотизме — это именно легенды. Несколько «жестоких случаев» из поры его детства и молодости остались в его памяти как страшное потрясение. Однажды он, играя,

---

[1] Полякова Е. Станиславский. М., 1977. С. 460.

угодил пыжом из детского пистолета кухарке в живот, она упала от страха, и полчаса маленький Костя мучился, считая себя... убийцей...

Мнение о трудном характере Станиславского, о его «загадочности», его якобы одиночестве могло бытовать еще и в связи с такими чертами его личности, как требовательность и неотступность в достижении цели. Да, он был трудным человеком, трудным прежде всего для тех, кто искал легких путей на сцене или в жизни, для ленивых, капризных или чрезмерно честолюбивых и эгоцентричных людей. Часто трудным он был и для самого себя.

Известно, сколь тернистым и мучительным путем утверждалась его «система», его опыт, добытый многолетней лабораторной работой. По собственному его признанию, целые годы на всех репетициях, во всех комнатах, коридорах, гримуборных, при встречах на улице он проповедовал свое новое credo и... не имел никакого успеха. Но Станиславский не был бы Станиславским, если бы позволил себе отступить или сдаться. Он упрямо стоял на своем. Чутьем гения он чувствовал, к каким важным сценическим тайнам он прикоснулся. И не отступил — прежде всего ради тех, кто тогда, на первых порах, отвернулся от него. Можно только догадываться, какую драму пережил художник, приближавшийся к полувековому своему юбилею, уверенный в своих открытиях и вместе с тем отвергнутый коллегами, товарищами по сцене. Он потом откровенно (и как обычно — самокритично!) напишет об этой поре: «Упрямство все более и более делало меня непопулярным. Со мной работали неохотно, тянулись к другим. Между мной и труппой выросла стена. Целые годы я был в холодных отношениях с артистами, запирался в моей уборной, упрекал их в косности, рутине, неблагодарности, в неверности и измене и с еще большим ожесточением продолжал свои искания. Самолюбие, которое так легко овладевает актерами, пустило в мою душу тлетворный яд, от которого самые простые факты рисовались в моих глазах в утрированном, неправильном виде и еще более обостряли мое отношение к труппе. Артистам было трудно работать со мной, а мне — с ними» (I, 348).

Per aspera ad astra — через тернии к звездам, говорили древние. Станиславский победил неверие, равнодушие и противодействие, которые встречал и которым смело шел навстречу всю жизнь. Сегодня его имя светит самой яркой звездой на мировом театральном небосводе...

Он не только не избегал столкновений с противниками, споров, дискуссий, но иногда, казалось, словно бы сам искал их. Таков был его характер, его атакующая неотступность шла об руку со смелостью и мужеством. И конечно же, он любил театральный эксперимент, постоянно искал новых подходов. Красноречиво одно из его обращений к художнику А. Н. Бенуа, которого привлек к затеянному им новому спектаклю: «Когда мы в театре идем слишком уж осторожно, бывает хорошо, но скучновато. Когда делаем смелые шаги и даже проваливаемся — всегда хорошо. Давайте — махнем!» (VII, 574).

Станиславский был поразительно неугомонным человеком. Он и на старости лет считал, что только тот театр хорош, который спорит, бурлит, борется, побеждает или остается побежденным... В незаконченной статье к 40-летию МХАТ (всего за три месяца до кончины) маститый корифей, признанный апологет строгой научности, поднявший сцену на академическую высоту, с юношеской страстностью про-

должал утверждать, что лучше всего, когда в искусстве живут полной жизнью, чего-то домогаются, что-то отстаивают, за что-то борются, спорят, побеждают или, напротив, остаются побежденными. Ведь только борьба создает победы и завоевания — кому как не ему знать этот суровый (горечь неизбежных поражений) и прекрасный (что еще сравнится с радостью достигнутого в борьбе успеха!) закон. И потому хуже всего, когда в искусстве все спокойно, все налажено, определено, узаконено, не требует споров, борьбы, напряжения, а следовательно, и побед. Искусство и артисты, которые не идут вперед, тем самым пятятся назад... В этих предсмертных раздумьях-напутствиях словно таилась подспудная тревога за судьбу нашего театра последующего этапа, где самыми пагубными для искусства стали чиновничья регламентация, бюрократическая опека и административный натиск, удушавшие творческую свободу и поиск.

И перед самой кончиной Станиславский работал, не думая о ней. Он верил, что смертью прерывается, но не завершается путь человека. В его книгах, поздних письмах, статьях встречаются изредка рассуждения о земных сроках, но почти нет мыслей о смерти — он просто не считал нужным сосредоточиваться на мыслях о ней... Справедливо ли называть его скучным ментором, унылым пуристом, сухим догматиком, вздорным, капризным деспотом? Таким его пытались представить враги, которых имелось с избытком при жизни, не убавилось после смерти, да и в наше время число недругов великого художника (нередко в масках последователей) не иссякает. Невероятная строгость и серьезность в нем сочетались с любовью к шутке, юмору, к радостям жизни (надо уточнить — к чистым радостям). Ученый, теоретик, дознавшийся до самых глубин духовной сущности искусства, соединялся в нем с фантазером, выдумщиком, обожавшим «придумывать чертовщину», увлекавшимся фантастикой на сцене, мечтавшим на склоне лет о «потрясающей, оглушивающей, осеняющей неожиданности» на сцене, об игре, которая «прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте... своей смелой нелогичностью, ритмична аритмичностью, психологична своим отрицанием обычной, общепринятой психологии, ...сильна порывами... нарушает все обычные правила» (III, 317).

Он умел работать, умел и веселиться, и кутнуть иногда (все-таки из купцов ведь!), с азартом участвовал в театральных капустниках. В одном из писем к А. П. Чехову рассказывал, как после представления «Дяди Вани» все участники «кутили» в «Эрмитаже» и в кабаре у Ш. Омона: «У нас, в ложе, было очень весело, а на сцене скучно, так как было недостаточно неприлично» (VII, 225)... Но это — по праздникам. В каждодневном быту, в рабочую страду он целиком сосредоточивался на деле, отдавался профессии, которую любил самозабвенно. И вот тогда становился аскетом. Чистота, целомудренность, скромность его были залогом уважения к своему труду. «Пища нам *совершенно* безразлична. Спиртных напитков не употребляем *никаких* и *никогда*»,— писал о своей семье тридцативосьмилетний Станиславский (VII, 213, курсив Станиславского). Для него была аксиоматична несовместимость пьянства и художественного творчества. Он старался влиять на слабодушных силой своего авторитета. Его записная книжка хранит, к примеру, и такую запись, сделанную актером М. А. Чеховым: «Дал клятвенное обещание, крестился в следующем: 1) Со всем деспотизмом, бесцеремонностью, настойчивостью властного хозяина не допускать в своем доме ни одной капли какого бы то ни было вина (без всяких уверток); кто бы его ни при-

нес, я обязан публично вылить его непременно в ватерклозет. 2) Не ходить в те дома, где пьют вино...»[1].

В личной жизни, в бытовых отношениях проявлял благородную щепетильность, хранил чистоту. Чистота — во всех смыслах — для него была одной из главных нравственных ценностей. Женившись двадцати шести лет на Марии Петровне Перевощиковой (по сцене — Лилиной, будущей знаменитой артистке Художественного театра), имел счастливую семью, двоих детей. Дорожил своим семейным очагом, сердечные чувства и большая дружба связывали Константина Сергеевича с женой до самой кончины. Главный труд Станиславского «Работа актера над собой», опубликованный уже после смерти его создателя, предваряли строки: «Посвящаю свой труд моей лучшей ученице, любимой артистке и неизменно преданной помощнице во всех моих театральных исканиях Марии Петровне Лилиной».

К другим женщинам Станиславский относился настороженно и не без некоторого предубеждения. Однажды заметил, коснувшись «женской темы»: «В этом отношении я эгоист. Еще увлечешься, бросишь жену, детей»[2]. Он не был моралистом, но к распутству относился нетерпимо; адюльтер, пошлые романы всегда возмущали его. Как режиссер и педагог он увлекался дарованиями некоторых актрис, но со временем как бы изверился в них, мог в сердцах воскликнуть: «Они все меня обманули... Женщина не может быть художником, она любит не искусство, а себя в искусстве. Она несерьезна»[3].

Многоопытный, проницательный мыслитель, он знал, как опасен для человека путь уступок соблазнам, которыми так богата дорога жизни. И как важно «очищение от искушений». Со свойственным ему исследовательским педантизмом Станиславский составлял перечни соблазнов и искушений, которые сбивают художника с пути, разрушают его личность. Вот некоторые пункты из его «кодекса предостережений»: «Слава и популярность принимаются за талант. Как следствие — подражание не таланту (которому нельзя подражать), а другим сторонам, то есть самоуверенности, апломбу, презрению к другим, позе знаменитости, нередко раздутой... Увлечение ложно понятой свободой... Ложное направление творчества в сторону успеха, а не в интересах чистого искусства... Увлечение популярностью... погоня за нею, карточки, реклама, рецензии... необходимость лести, общения и успеха, нетерпимость к чужому мнению и критике... Распущенность, карты, пьянство, женщины, нажива (оценка себя на деньги из тщеславия), ...измена всем этическим правилам, которые якобы сковывают свободу творчества, а в действительности мешают самопоклонению и заставляют работать... Разочарование в публике и отъезд за границу, мечты о всемирной славе или необычном успехе преступными для искусства средствами»[4].

Нравственная сторона была для Станиславского на первом плане и в его отношении к деньгам. Напомним, что с возникновения МХТ Станиславский (так же как и его жена Лилина) отказался от жалованья — они трудились на сцене безвозмездно. Унаследовав богатое состояние, значительную часть его истратил на создание и фи-

---

[1] Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Т. 3.— М., 1973. Сс. 65—66.

[2] Волькенштейн В. Станиславский. М., 1922. С. 79.

[3] Там же.

[4] Станиславский К. С. Из записных книжек. Т. I. М., 1986. Сс. 243—244.

нансирование своего главного детища — Художественного театра. Вплоть до Октябрьской революции оставался владельцем и руководителем фамильной фабрики, не уклоняясь от своих коммерчески-административных обязанностей. В строго сословном, так сказать, в классовом смысле слова он являлся капиталистом, «барином». Но сколь абсурдна классовая оценка, взятая изолированно от других, как мы знаем, доказывает не только судьба и общественная роль К. С. Станиславского. Этот «барин» всегда ощущал свои родовые корни и, как истинный патриот, проверял, корректировал линию собственной жизни общенародной точкой зрения. Когда Станиславский ставил толстовские «Плоды просвещения», он как режиссер стремился, чтобы исполнитель каждой роли «стал на сторону мужика и оттуда посмотрел на барина», чтобы актеры не комиковали, а передали тоску мужиков по земле... Задумывая вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко Московский Художественный театр, он хотел создать именно «народный театр» (по тактическим соображениям при его открытии театр был назван «общедоступным», т. к. репертуар «народных» театров тогда имел дополнительные цензурные ограничения)...

Когда в правлении на его фабрике возник конфликт, Станиславский, не колеблясь, отклонил сомнительного свойства компромисс: «Я отказался и от невероятных доходов и от жалованья. Это, правда, бьет по карману, но не марает душу» (VII, 637). И можно ли усомниться, что таков был обычный выбор капиталиста К. С. Алексеева, на сцене — Станиславского? Когда после революции национализировали его предприятие, он почти с легкостью отрешился и от своего капитала и от фабричных забот.

Его глубоко волновала проблема преемственности поколений. Он всегда с душевной заботой тревожился о судьбах, положении, здоровье знаменитых мхатовских «стариков», с которыми начинал. Но едва ли не с большей страстью, с какой-то азартной увлеченностью интересовался молодежью, тянулся к ней, стремясь научить, передать накопленное, уберечь от ложных путей и ошибок.

Педагогические заветы Станиславского обращены к людям, вступавшим на театральную дорогу. Но, думается, мудрость и глубина их столь велики, что имеют они значение универсальное. Разве не для всех профессий важно как можно ранее, «вовремя познать свое призвание»?.. Познать и, что самое трудное и ответственное,— развернуть, взрастить, умело применить свои способности. Конечно, здесь значительна роль воспитателей, наставников, учителей. Все так, но нельзя утверждать, чтобы она, эта роль, была сама по себе достаточной или незаменимой (вспомним: сам Станиславский не имел прямых учителей в сценическом деле). И почти все педагогические заметки корифея пронизаны страстным пафосом личной, индивидуальной работы над собой.

Самоизучение, самокритика, самовоспитание, самообразование — вот девиз его школы! Все это проверено и на самом себе. Вот почему так необходимы молодому человеку, кроме таланта, еще и развитой ум, и знания, и, в особенности,— сила воли. Вступающему на поприще — только ли артистическое? — если он хочет достичь высоких результатов, предстоит огромная, сложная внутренняя работа, своего рода духовный подвиг. И ее не заменят никакие лекции или учебники. Только постоянный, методичный, упорный, с жертвами и мучениями, не знающий уступок легкомысленным удовольствиям личный труд... Только сосредоточенное усилие, только твердая, муж-

ская, без пощады к себе воля, строгая самодисциплина могут обеспечить расцвет природного таланта и дать человеку ни с чем не сравнимую радость творчества, открывающего людям свет и правду окружающего мира. К этому художник звал молодых и примером собственной жизни!

Поняв общественное положение своей будущей профессии и оценив пригодность своих данных, начинающий артист должен «энергично приступить к самообразованию и самоусовершенствованию» [1],— так писал Станиславский в заметках о том, что надо знать молодым артистам. Но что же будет источником сил в предстоящей суровой, напряженной борьбе начинающего свой духовный подъем новичка? Где черпать энергию? Каковы главные стимулы, которые бы помогали одолевать неизбежные усталость, неудачи, разочарования?..

Ответ Станиславского отчетлив и неоспоримо убедителен,— кроме тщательно проверенных способностей, кроме дарования, не менее важна «беспредельная любовь, не требующая никаких наград, а лишь пребывания в артистической атмосфере», самоотреченное отношение к профессии, к искусству. «Избави бог идти на сцену без этих условий»,— прибавлял артист.

Пример фанатичного отношения к избранному поприщу являл сам Станиславский. Его пылкие признания в любви к сцене можно сравнить с неистовыми восторгами В. Г. Белинского, видевшего в театре храм искусства, в котором открывается весь мир, вся вселенная со всем их разнообразием и великолепием.

Станиславский изведал все муки и наслаждения жреца Мельпомены: «Театр! Для артиста это совсем иное, важное слово. Театр — это большая семья, с которой живешь душа в душу или ссоришься на жизнь и на смерть. Театр — это любимая женщина, то капризная, злая, уродливая и эгоистичная, то обаятельная, ласковая, щедрая и красивая. Театр — это любимый ребенок, бессознательно жестокий и наивно прелестный. Он капризно требует всего, и нет сил отказать ему ни в чем. Театр — это вторая родина, которая кормит и высасывает силы. Театр — это источник душевных мук и неведомых радостей. Театр — это воздух и вино, которыми надо почаще дышать и опьяняться. Тот, кто почувствует этот восторженный пафос — не избежит театра, кто отнесется к нему равнодушно,— пусть остережется красивого и жестокого искусства» (V, 289—290)...

Взгляды Станиславского-педагога отразились и в его письмах к собственным детям. Он всячески стремился побуждать сына и дочь к нравственным усилиям над собой — ведь помимо учебы и знаний «надо еще быть хорошо воспитанным человеком». Что это означало? В письме с гастролей к семилетнему сыну Игорю Константин Сергеевич разъяснял: «Хорошо воспитанный это тот, кто умеет жить с другими людьми, умеет с ними хорошо ладить, кто умеет быть внимательным, ласковым, добрым, кто умеет заставить уважать и любить себя, у кого простые и хорошие манеры. Кто не позволяет обидеть себя и других, но и сам никого не обидит без причины...» (VII, 231).

За свою жизнь Станиславскому пришлось пережить немало разочарований, горьких, драматических событий, нравственных потрясений, острейших столкновений и ударов судьбы. Сомнения, тоска и даже отчаяние, как мы уже говорили, не раз посещали его. Зенит

[1] Станиславский К. С. Из записных книжек. Т. I. М., 1986. С. 169.

его деятельности пришелся на эпоху гигантских общественных катаклизмов, непримиримой борьбы полярных духовных и социальных сил. Заново проходили жестокую проверку ценности добра, правды, свободы, красоты.

Но каковы бы ни были трудности и страдания, бездны и вершины внутреннего и внешнего пути художника, сколь бы нестерпимой ни была боль его сердца, они не надломили его, не затемнили его души. Станиславский всегда оставался на редкость просветленным человеком, столь же светоносным был и его гений. Он принимал мир и человека, верил в них, стремился во всем отыскивать свет и утверждающие, жизнестроительные начала — такова доминанта его мироотношения. Вот чем он притягивал и увлекал людей. Станиславский пронзительно чувствовал изначальную, неистребимую светоносность живой природы, ее богатство и силу и неукоснительно призывал следовать ей. Этому он учил других, в том числе и своих детей.

В одном из писем жене Станиславский радовался тому, что сын-подросток, за развитием которого внимательно следил, «заинтересовался тем, что красиво и интересно, а не ударился в критику, пусть приучается искать в жизни хорошее, а не скверное, пусть приучается хвалить, а не ругать» (VII, 411). Несколькими годами позднее Константин Сергеевич, встревоженный декадентскими настроениями сына, внушал ему, что недопустимо «розовые годы» тратить на «мрачные стороны жизни» и призывал: «Гони же мрак и ищи света. Он разлит всюду. Научайся же находить его» (VII, 511). Отец предостерегал детей от соблазнов ложно понятой свободы. Ему хотелось воспитать сына человеком, который воспринимал бы свободу и самостоятельность «не с внешней — глупой и эгоистичной стороны (что так часто бывает в молодых годах), а с другой — важной, внутренней, альтруистической стороны». Станиславский неколебимо убежден: «Чтобы быть свободным, надо заботиться о свободе другого» (VII, 578).

Личные идеалы художник не отделял от своего искусства. Он строил театр, в котором раскрывалась в высокохудожественной форме большая жизнь человеческого духа, а актер выступал в роли не лицедея, развлекающего публику, а проповедника добра и красоты. Традиционные для русского искусства человеколюбие и правдоискательство нашли развернутое воплощение в творчестве Станиславского, в его ролях, постановках, теоретических и литературных трудах. Его привлекали жизнетворческие, созидательные возможности сцены, которая должна стать кафедрой народного воспитания и просвещения, рупором правды и больших идей, школой нравственности. В этом смысле он подхватывал и развивал национальную традицию, отраженную во взглядах на театр Н. В. Гоголя, М. С. Щепкина, А. Н. Островского, А. И. Герцена, Л. Н. Толстого.

Станиславский сознавал, что своеобразие русского театра определялось общекультурной национальной традицией: на подмостках отечественной сцены торжествовало искусство, которое пренебрегало фантасмагорией маскарадности, узорчатостью, изысканностью игры, звонами шутовских бубенцов, пряностями и чарами театральности. Цель, смысл и поэзия творчества виделись в ином. Канон древних определял прекрасное как блеск истины. Русская традиция, чуткая к задушевности, сердечности, утверждала красоту, которая, как заметил Пушкин, должна быть еще и блеском добра, добром в действии.

На этом направлении Станиславский и стремился обновить русскую сцену, осуществить на подмостках Художественного театра реформу общемирового значения, которая означала еще один мощный прорыв в пространство сценического реализма, в глубины художественной правды и «жизни человеческого духа».

Театр был для Станиславского великой школой нравственных чувств. Он знал цену гражданского и нравственного со-чувствия, сопереживания. Развивая отечественную традицию, он прямо назвал ее «искусством переживания». Утверждая, что ценность художественного произведения определяется его духовным содержанием, великий реформатор полагал, что полноценно выявить, воплотить его способно только творчество, опирающееся на принцип естественного переживания, на живую природу человека. Не только раскрыть внутренний мир героя, но и увлечь им. Из пушкинского стихотворения «Пророк», над которым Станиславский много размышлял, ему, вероятно, была особенно близка строка — «глаголом жги сердца людей» (разрядка моя.— М. Л.). Язык сценической эстетики художника — язык сердца. Отстаивая реализм, правду чувств, живого человека как основу национального русского искусства, Станиславский стремился вернуть театру живую психологию и простую речь, искал театральность драматических произведений не в искусственных преувеличениях формы, а в скрытом, внутреннем, психологическом движении. Именно так он ставил А. П. Чехова, М. Горького, Л. Н. Толстого и других авторов.

Станиславский не раз повторял, что он ничего не смыслит в политике. Точнее будет сказать, что он ничего не понимал в политиканстве и демагогии, которые страстно ненавидел и презирал. Но вся его деятельность, порой камерные, интимные как будто спектакли были пронизаны социальными токами, в них слышались пульс большой жизни страны, «драма современной русской жизни». Создавая спектакль «Дядя Ваня», в бытовом, житейском, будничном течении его жизни Станиславский видел больные вопросы «неустроенной России». Постановщика чеховской пьесы волновало желание «призвать к кормилу власти настоящих работников и тружеников, прозябающих в глуши, и посадить их на высокие посты вместо бездарных, хотя и знаменитых Серебряковых» (I, 230). «Расширять сценическую картину до картины эпохи» — таков один из главных канонов Станиславского в подходе к театральному воплощению жизни. Призывая художников театра к реализму и широким обобщениям, он сам стремился к этому, начиная с первого спектакля МХТ «Царь Федор Иоаннович». Посмотрев «сцену на Яузе» в «Царе Федоре...», когда народ бросался отбивать ведомых в тюрьму Ивана Петровича Шуйского и его соратников и вспыхивал бунт, известный историк В. О. Ключевский заметил: «До сих пор я знал по летописям, как оканчивается русский бунт, теперь я знаю, как он начинается»[1]...

Да, он много сил отдал «почве искусства». Но посев и жатва виделись ему за его пределами. Станиславский усматривал сверхзадачу эстетического творчества в содействии духовному обновлению мира, в борьбе за «очищение души человечества», в воспитании у людей стремления «жить лучшими чувствами и помыслами души» (V, 419).

---

[1] Станиславский К. С. Театральное наследство. Материалы. Письма. Исследования.— М., 1955. С. 423.

В эпоху, когда, как писал Станиславский, «кинематограф и зрелищный, забавляющий, постановочный спектакль забивают театр и его подлинное искусство» (VI, 201) (в наши дни этот натиск обрел удесятеренную силу), режиссер ратовал за «другой», идейный театр, который нужен человечеству для самых высоких целей — создавать подлинную жизнь человеческого духа на сцене, «согреть душу простого зрителя», но одновременно показывать и «душу целого народа» (VI, 201).

...Споры о Станиславском. Легенды о нем. Восхищенные голоса учеников и последователей. Ирония и юмор «Театрального романа» М. А. Булгакова, где актер выведен под именем Ивана Васильевича. Наскоки противников и злое шипение жаждущих поставить «искусственно раздутую» фигуру на место. Громкие вскрики и ироничные колкости по адресу современных «ретроградов», не желающих понять, что обретения Станиславского — «вчерашний день театра»... Нет, полемика эта не иссякает, а в последние десятилетия приобрела особую накаленность, как, впрочем, и в связи с другими пластами русского культурного наследия. Но вопреки натиску ниспровергателей Станиславский живет и продолжает бороться, помогая отстаивать и утверждать на современной сцене идеалы, которым посвятил свою жизнь.

...Знаменитый реформатор сцены. Выдающийся артист, режиссер и теоретик. Организатор Московского Художественного театра, снискавшего мировую славу. Создатель универсальной системы воспитания актера. Авторитетный педагог, незаурядный литератор... Таковы очевидные заслуги замечательного сына России. Свой идеал он исполнил на самом себе. Много ли найдется в России XX века деятелей, которые бы с таким упорством, с такой нравственной силой и бескопромиссностью послужили Родине, как служил ей замечательный реформатор?!

В неотступном, неутомимом, бесстрашном и мужественном служении благородным объединительным целям заключалась великая историческая миссия Станиславского.

Начав задуманное Дело едва ли не в одиночку, с небольшой группой соратников, Станиславский в конце концов собрал под свои знамена массы единомышленников и последователей. Его собирательная энергия одержала победу чрезвычайного значения. Его искусство, его идеи, как мощный колокол, сзывали разных людей к общенациональному (и общечеловеческому!) единству на основе высочайших гражданских, нравственных, эстетических идеалов, завещанных ему великой русской культурой.

М. Любомудров



МОЕ ГРАЖДАНСКОЕ СЛУЖЕНИЕ РОССИИ

ВОСПОМИНАНИЯ. СТАТЬИ.
ОЧЕРКИ. РЕЧИ. БЕСЕДЫ.
ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК.

ИЗ КНИГИ «МОЯ ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

АРТИСТИЧЕСКАЯ ЮНОСТЬ

ПЕРЕД ОТКРЫТИЕМ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Приближался первый сезон с ежедневными обязательными спектаклями, которые нужно было заготовить во что бы то ни стало в течение летних месяцев. Где начать работу? Своего театра у нас не было, так как заарендованное помещение должно было перейти к нам лишь с начала сентября, а до того времени мы не располагали даже комнатой для репетиций. По материальным исчислениям было выгоднее производить репетиции и прожить лето вне города; и для здоровья это было полезнее. На счастье, один из членов Общества искусства и литературы, Н. Н. Архипов (впоследствии режиссер Арбатов), предложил в распоряжение нашего театра довольно большой сарай, находившийся в его имении, в тридцати верстах от Москвы, около дачной местности Пушкино. Мы приняли предложение и приспособили сарай для наших репетиций, т. е. устроили сцену, небольшой зрительный зал, две комнатки — одну для отдыха мужчин, другую — для женщин, пристроили крытую террасу, на которой свободные артисты ждали своего выхода на сцену и пили чай. Первое время у нас не было прислуги, и уборкой нового помещения заведовали мы сами, т. е. артисты, режиссеры, члены администрации, которые дежурили по установленной очереди. Первым очередным дежурным по уборке, очистке помещения и по наблюдению за порядком репетиций был назначен я. Мой дебют оказался неудачным, так как я наложил углей в пустой, не наполненный водой самовар, он распаялся, и я оставил всех без чая. Кроме того, я не научился еще мести пол, владеть совком, в который собирается пыль, быстро обтирать стулья и проч. Зато

я сразу установил тот порядок рабочего дня, который придал репетициям деловой тон. Я завел журнал или книгу протоколов, куда вписывалось все касающееся работы дня, т. е. какая пьеса репетировалась, кто репетировал, кто из артистов пропустил репетицию, по какой причине, кто опоздал, на сколько; какие были беспорядки, что необходимо заказать или сделать для дальнейшего правильного хода работы. Репетиции начинались в одиннадцать часов утра и оканчивались к пяти часам дня. После этого артисты шли купаться к реке, обедать, отдыхать, а в восемь часов они снова возвращались — на другую репетицию, которая продолжалась до одиннадцати часов ночи. Таким образом две пьесы в один день. Да какие! Например: утром — «Федор», вечером — «Антигона», или утром — «Шейлок», а вечером — «Ганнеле» либо «Чайка». Этого мало: параллельно с репетициями в большом зале шли интимные работы с одним-двумя лицами. Для этого уходили в лес, когда было жарко, а если холодно, то в сторожку дворника. Так, например, главная работа с Москвиным над ролью Федора происходила в сторожке. Артист проходил свою роль с Владимиром Ивановичем, в то время как я пробовал другого, менее подходящего исполнителя. Все эти работы происходили в период удушливой жары, доходившей до сорока и более градусов, так как лето было исключительно жаркое. На беду, наш сарай был крыт железом. Легко себе представить, какая температура создавалась внутри репетиционного зала и как мы потели, репетируя боярские поклоны «Царя Федора», или веселые танцы в карнавале «Шейлока», или всевозможные превращения в «Ганнеле».

Артисты труппы разместились в снятых для них дачах местечка Пушкино. Каждая дачная группа устроила свое хозяйство на товарищеских основах. В каждой из групп было лицо, которое заведовало чистотой и общим распорядком, другое — столом и едой, третье — театральными делами, т. е. оповещением своей группы о назначенных или отмененных репетициях, о новых распоряжениях режиссуры и администрации. Первое время, пока еще не создалась спайка между вновь сошедшимися людьми, не обходилось без недоразумений. Были даже очень тяжелые случаи, когда приходилось расставаться с артистом. Так, например, на одной из репетиций, будучи на сцене, артисты поссорились и наговорили друг

другу таких слов, которые недопустимы в театре, а тем более при исполнении своих обязанностей. Мы с Владимиром Ивановичем решили проучить виновных в назидание другим и отдать их на суд самой труппы. Тотчас же все репетиции были отменены. Через полтора или два часа после скандала было созвано общее собрание всей труппы; с этой целью разослали пеших и конных людей во все концы, чтобы искать отлучившихся из дому артистов. Эта шумиха делалась не без умысла, с целью придать большее значение факту, долженствовавшему послужить примером на будущее. Когда открылось собрание, мы с Владимиром Ивановичем объяснили присутствующим опасное значение происшедшего, могущего стать вредным прецедентом на будущее. Иначе говоря, труппе задавался определенный вопрос: желает ли она идти по стопам многих других театров, в которых случившийся факт — обычное явление, или члены новой труппы желают сразу пресечь возможность повторения деморализующих дело поступков и примерно наказать виновных. Артисты оказались более строгими, чем мы думали. Против нашего ожидания, они постановили расстаться с провинившимся товарищем, который являлся видным лицом в труппе. С его уходом пришлось перерепетировать почти все начерно приготовленные пьесы для того, чтобы ввести новых исполнителей. Подобный же инцидент повторился еще раз, но в менее резкой форме. Виновного приговорили к большому штрафу и сделали ему публичный выговор, причем этот выговор был повторен многими артистами по очереди. Это было памятное для всех актеров заседание, которое заставило их навсегда отказаться от нарушения сценической дисциплины. Постепенно, после более близкого знакомства и общей совместной работы, все сгладилось, и отношения между артистами установились. Мы жили дружно и весело. В свободное от репетиций время актеры чудили, дурачились.

Сам я жил в имении моих родителей, которое находилось в шести верстах от ст. Пушкино. Ежедневно, к одиннадцати часам утра, я приезжал в репетиционный зал и оставался там до поздней ночи. В перерывах я отдыхал и обедал у одного из тогдашних артистов театра, Серафима Николаевича Судьбинина, ставшего со временем известным скульптором в Париже. Благодаря любезности и гостеприимству его жены я пользовался столом и

получил базу в их небольшой избушке. В этой же избушке художник Виктор Андреевич Симов клеил макеты для будущих декораций. Постоянное общение со мной — главным режиссером — принудило его перенести свою временную мастерскую поближе к моему местонахождению.

Программа начинающегося дела была революционна. Мы протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров.

В своем разрушительном, революционном стремлении, ради обновления искусства, мы объявили войну всякой условности в театре, в чем бы она ни проявлялась: в игре, постановке, декорациях, костюмах, трактовке пьесы и проч.

В тот момент ставилось на карту все наше артистическое будущее. Мы должны были во что бы то ни стало иметь успех. Вокруг нас создавалась неблагоприятная атмосфера. Остряки избрали нас мишенью для своих стрел. Отдельные лица из общества и прессы (которая впоследствии стала, в общем, к нам благосклонна) предвещали нам провал. Нас презрительно называли «любителями», говорили, что в труппе нет артистов, что их заменяют роскошные костюмы и обстановка, что наше дело — затея купца-самодура (камень в мой огород). Сердило то, что мы объявили репертуар только из десяти пьес: в других театрах в то время ставили по одной новой пьесе еженедельно при далеко неполных сборах,— и вдруг любители дерзают мечтать о том, чтобы продержаться целый сезон с десятью пьесами!

Нам предстояла большая работа во всех частях сложного театрального аппарата: в области артистической, режиссерской, костюмерной, декорационной, административной, финансовой и проч., и проч.

Прежде всего, естественно, надо было создать административный и финансовый механизм сложного театрального аппарата. Единственным лицом, которое могло выполнить эту трудную работу и провести молодое дело через все Сциллы и Харибды, которые встречались на

нашем пути, был В. И. Немирович-Данченко, обладавший исключительным административным талантом. Наравне с художественной работой ему пришлось заняться этой скучной, неблагодарной, но чрезвычайно важной частью организующегося дела.

Второй заботой были заблаговременные заготовки постановочной части, т. е. заказ декораций, костюмов, реквизита для назначенных к открытию сезона пьес.

В то время декорационный вопрос в театре разрешался обычно очень просто: задник, четыре-пять планов кулис арками, на которых написан дворцовый зал с ходами и переходами, с открытой или закрытой террасой, с видом на море и проч. Посреди сцены — гладкий, грязный театральный пол и несколько стульев, по числу исполнителей. В промежутках между кулисами видна толпа сценических рабочих, статистов, парикмахеров, портных, разгуливающих или глазеющих на сцену. Если нужна дверь,— ее приставляли между кулисами; нужды нет, что сверху, над дверью, остается дыра, пролет. Когда нужно, на заднике и кулисах писали улицу с далекой перспективой, с огромной, пустой, безлюдной площадью, с рисованными фонтанами, памятниками и т. п. Артисты, стоявшие у самого задника, оказывались несравненно выше домов. Грязный пол сцены обнажался во всей своей неприглядной наготе, предоставляя артистам полную свободу стоять перед суфлерской будкой, которая, как известно, тянет к себе служителей Мельпомены.

На сцене царил роскошный павильон ампир или рококо, писанный по трафарету, с полотняными дверями, шевелившимися при раскрытии или закрытии их. Двери сами отворялись и затворялись при входе артистов на сцену.

Кулисы размещались обычно планами, математически вымеренными. Мы спутали все планы так, что зрители не могли разобраться в неожиданных линиях, какие мы знаем в природе. Мы заменили крашеный павильон стенами с обоями, с лепными карнизами, с потолком. Мы закрыли пол рисованными холстами, уничтожили скучную плоскость его с помощью всевозможных пристановок и помостьев, построили целую сложную комбинацию площадок, лестниц, ходов, переходов, которые давали возможность красиво планировать массовые и другие сцены; мы расставили на самой авансцене ряд стволов деревьев,— пусть актеры мелькают иногда в просветах

между ними. По крайней мере они не будут стоять у суфлерской будки и мозолить глаза зрителям. Обыкновенно на сцене показывают одну комнату,— мы делали целые квартиры из трех, четырех комнат.

Вопрос мизансцены и планировки разрешался тогда обыкновенно также очень просто. Была однажды и навсегда установленная планировка: направо — софа, налево — стол и два стула. Одна сцена пьесы велась у софы, другая — у стола с двумя стульями, третья — посреди сцены, у суфлерской будки, и потом опять — у софы, и снова — у суфлерской будки.

Мы брали самые необычные разрезы комнат, углами, маленькими частями с мебелью на самой авансцене, повернутой спинками к зрителю, намекая этим на четвертую стену.

Принято, чтобы актер показывал свое лицо, а мы сажали его спиной к зрителю и притом — в самые интересные моменты роли. Нередко такой трюк помогал режиссеру в кульминационном моменте роли маскировать неопытность артистов.

Принято играть на свету, а мы мизансценировали целые сцены (и притом, нередко — главные) в темноте.

Бранили режиссера, думали, что он чудит, но на самом деле он лишь спасал и выгораживал неопытных актеров, которым были непосильны предъявляемые к ним требования.

Во всех этих работах режиссеру нужна была помощь художника, чтобы вместе с ним заготовить удобный для мизансцен план размещения вещей, мебели, создать общее настроение декораций.

На наше счастье, в лице В. А. Симова мы нашли художника, который шел навстречу режиссеру и актеру. Он являл собой редкое в то время исключение, так как обладал большим талантом и знанием не только в области своей специальности, но и в области режиссуры. В. А. Симов интересовался не только декорацией, но и самой пьесой, ее толкованием, режиссерскими и актерскими заданиями. Он умел приносить себя как художника в жертву общей идее постановки.

Вопрос с костюмами в то время обстоял также плохо: почти никто не интересовался историей костюма, не собирал музейных вещей, тканей, книг. В костюмерских ма-

газинах существовало три стиля: «Фауста», «Гугенотов» и «Мольера», если не считать нашего национального, боярского.

«Нет ли у вас какого-нибудь испанского костюма, вроде «Фауста» или «Гугенотов»?» — спрашивали клиенты.

«Есть Валентины, Мефистофели, Сен-Бри разных цветов»,— отвечал хозяин костюмерской.

Не умели пользоваться даже готовыми, уже созданными образцами. Так, например, мейнингенцы, в бытность свою в Москве, были настолько любезны, что дозволили одному из московских театров скопировать декорации и костюмы поставленной ими пьесы, которую мы видели в их исполнении. Когда эти костюмы были изготовлены и надеты, в них не оказалось ничего общего с мейнингенскими, так как московские артисты приложили к ним свою руку, приказав портному в одном месте подшить, в другом — поубавить, отчего костюмы получили обычный театральный стиль «Фауста», «Гугенотов». Каждый из портных набил руку на шаблонных, раз навсегда утвержденных выкройках и не хотел даже заглядывать в книги и эскизы художников, а всякие новшества и изменения шаблона объяснял неопытностью заказчика.

«Мало ли я их перешил. А вот художник, видно, в первый раз работает»,— так разговаривали тогдашние портные.

Однако было несколько человек из них, которых нам удалось — правда, с большим трудом — чуть-чуть сдвинуть с мертвой точки. Это совершилось еще во времена моей работы в Обществе искусства и литературы. С тех пор они уже успели набить свой готовый штамп «а ля Станиславский», который тоже успел износиться, выродиться и стать не лучше прежних стилей «Фауста» и «Гугенотов». Все эти условия заставили меня снова, как и во времена Общества искусства и литературы, самому взяться за руководство изготовлением костюмов. Надо было найти что-то новое, совершенно невиданное, о чем тогда никто не думал. Мне пришла на помощь в этом деле артистка М. П. Лилина, моя жена, у которой было хорошее чутье к костюму, вкус, изобретательность; кроме того, одна из артисток Общества искусства и литературы, М. П. Григорьева, доныне состоящая в нашей труппе, взялась помогать нам, так как интересовалась костюмным делом. Явились и другие помощники — родст-

венники и знакомые. Прежде всего мы принялись за изучение костюмов эпохи царя Федора, так как постановка трагедии А. Толстого стояла у нас на первой очереди. Штамп боярских костюмов был особенно избит. В музейных костюмах есть тонкости в линиях и в кройке, которых не улавливают обычные портные, но которые, однако, более всего типичны для эпохи. Чтобы постигнуть их, нужен художник и артист. Вот этот-то секрет, это «je ne sais quoi» [1] костюма мы и искали тогда. Все издания, гравюры, музейные предметы, монастырские, церковные ризницы были пересмотрены и изучены нами. Однако нам не удалось скопировать эти археологические образцы, и потому мы стали искать старых вышивок, головных уборов, кик и т. п. иным способом. Я устроил экспедицию в разные города к торговцам, старьевщикам, в деревни к крестьянам и рыбакам, у которых, как мне говорили, было спрятано в сундуках много хороших вещей. У них брали свои товары московские антиквары. Поэтому надо было сделать налет неожиданно — так, чтобы наши конкуренты не успели перехватить покупок. Экспедиция выполнила свою миссию великолепно и привезла большую добычу.

Тем временем мы устроили другую экспедицию — в города, славившиеся своей стариной: Ярославль, Ростов (Ярославский), Троице-Сергиево и другие. Один из прежних членов Общества искусства и литературы, занимавший очень видное положение в железнодорожном ведомстве и потому располагавший своим собственным служебным вагоном, предложил нам его для затеянной нами экспедиции. Часть труппы, с В. И. Немировичем-Данченко во главе, осталась репетировать в Пушкино, а я с художником Симовым, с помощником режиссера Саниным, с моей женой, которая помогала по костюмной части, с костюмершей и некоторыми свободными артистами отправились на поиски материалов. Это была незабываемая поездка. Прекрасный вагон с большим салоном, в котором мы обедали по-домашнему: приставленный к вагону кондуктор готовил нам еду. По вечерам, во время стоянок или во время путешествия, в этом салоне веселились, танцевали, пели, показывали фокусы, делали гимнастику, вели серьезный спор, сочиняли новые планы для будущего театра, устраивали выставку из

---

[1] «что-то» *(фр.)*.

купленных материалов, музейных вещей, добытых во время поездки. На одном из полустанков, который нам очень понравился по своему местоположению, мы просили отцепить вагон от поезда и простояли на месте целые сутки; пользуясь чудесной погодой и лунными ночами, мы гуляли, собирали ягоды, зажигали костры, варили кушанье в лесу,— словом, устраивали себе очаровательные пикники. Так мы доехали до Ростова Ярославского. Этот интересный старинный город находится на берегу большого озера. Среди города расположен древний Кремль, с дворцом, в котором жил сам Иван Васильевич Грозный, со старинным собором, а при нем — знаменитая колокольня, прославившаяся своим церковным звоном. Этот древний Кремль находился когда-то в полуразрушенном состоянии, но явился энергичный человек и восстановил всю ростовскую старину — дворец, собор и проч. Он привел их в образцовый вид, в котором мы тогда их и застали. Там же был собран им целый музей из старинных вещей — вышивок, материй, полотенец, набоек, ковров и проч., которые ему удалось скупить и собрать по деревням и у старьевщиков. Фамилия этого замечательного человека — Шляков. Он, простой шорный фабрикант, местный купец, был почти безграмотным, что не помешало ему, однако, стать знатоком в известной области археологии, касающейся старинной набойки. Шляков любезно предложил нам ключи от дворца и от музея.

Мы не только сняли во дворце планы комнат, не только зарисовали музейные вещи, но воспользовались данным нам правом и с чисто актерской целью, а именно: хотели набраться настроения в самом дворце, и решили провести там ночь. В темноте, среди тусклого освещения свечами, мы неожиданно услышали чьи-то приближающиеся шаги по каменным плитам пола. Низкая дверь покоев Грозного отворилась, и какая-то высокая фигура в монашеском облачении наклонилась, чтобы пройти, и снова выросла во весь рост. Мы узнали в ней одного из товарищей. Его появление было неожиданно и жутко, и на нас словно пахнуло суровой русской стариной. Когда этот товарищ, закостюмированный в музейные платья и ткани, проходил по длинному коридору, над аркой старинных ворот, и его свеча мелькала в окнах, бросая зловещие тени, казалось, что по дворцу гуляла тень самого Ивана Васильевича Грозного.

На следующий день, специально для нас, был назначен большой звон ростовских знаменитых колоколов. Это было нечто совершенно неслыханное. Представьте себе на верху церкви длинную, точно крытый коридор, колокольню, «звонницу», вдоль которой развешаны всевозможных размеров и тонов большие и малые колокола. Несколько звонарей перебегают от одного колокола к другому, чтобы ударять в них, согласно срепетированному ритму. Так вызванивали своего рода мелодию многочисленные участники своеобразного колокольного оркестра. Потребовался целый ряд репетиций, чтоб достигнуть желаемой стройности и приучить людей перебегать от одного колокола к другому в определенном темпе и с соблюдением необходимого ритма.

Осмотрев Ростов Ярославский, мы отправились в другие города, а после проехали по Волге из Ярославля вниз по течению, останавливаясь в больших городах для скупки восточных татарских материй, халатов и обуви. Там были скуплены сапоги, которые и по настоящее время надеваются артистами в «Царе Федоре». Наша веселая компания завладела всем пароходом; мы задавали тон на нем. Капитан полюбил нас и не мешал нам веселиться. Целые дни и до глубокой ночи стоял сплошной хохот — смеялись мы, смеялись пассажиры, с которыми мы перезнакомились и большинство которых мы включили в свою веселую компанию. В последний вечер перед высадкой был устроен маскарад. Все актеры и кое-кто из пассажиров закостюмировались в закупленные нами ткани, музейные вещи. Мы танцевали, представляли, пели, глупили — на радость и веселье всех собравшихся. Для меня — режиссера — и для Симова — художника — это был своего рода просмотр закупленных вещей при вечернем свете на живых наряженных фигурах, в разных сочетаниях случайно сходящихся и расходящихся групп. Мы сидели и наблюдали со стороны, записывали и принимали к сведению, как разумнее пользоваться тем, что нами закуплено.

Вернувшись домой, я прибавил весь привезенный материал к тому, который у нас был собран ранее. По целым часам и дням мы сидели, окруженные материями, лоскутами, вышивками, и комбинировали цвета, искали пятна, оживляющие менее красочные ткани и костюмы, старались если не скопировать, то уловить тон отдельных вышивок, украшений для «козырей» (воротники бо-

ярских костюмов), для царских барм и вышивок платен, для царских кик и проч. Хотелось уйти от театральной грубой позолоты и грошевой сценической роскоши, хотелось найти простую, богатую отделку, подернутую налетом старины. Кое-что нам удавалось, но далеко не всегда. Где найти материи, достаточно роскошные для царских одеяний? Все выписки из книг, зарисовки в музеях, которые мы делали в большом количестве, давали нам преинтересные задания, но мы не находили средств и приемов для их выполнения. Это заставило меня предпринять новую поездку — на Нижегородскую ярмарку, где нередко попадались интересные старинные вещи. На этот раз мне посчастливилось: не успел я приехать в тот ряд, где обыкновенно продаются вещи, как наткнулся на большую кучу какого-то мусора, перемешанного с вещами и всякой ветошью. Из этой кучи, снизу, выглядывал кусок той самой старинной материи, расшитой золотом, из которой сделан костюм Федора в первом акте. Я нашел то, что так долго искал. Надо было во что бы то ни стало купить эту материю. Однако вокруг кучи собирались уже какие-то лица, по-видимому, покупатели. Из их разговоров я узнал, что вся куча только что привезена была из отдаленного монастыря, который, по бедности, продавал свое имущество. Я разгреб другую сторону кучи — оттуда полезло золотое шитье, из которого сделана кика для женщин в «Федоре»; в другом месте показалась старинная резьба, ковш. Надо было действовать, так как вещи лежали без присмотра и их могли растащить. Я решил купить всю кучу целиком. Нелегко было найти хозяина этого имущества. Наконец я нашел монаха и на риск, за тысячу рублей, купил у него всю кучу, а потом один разгребал весь этот хлам в течение целого дня, боясь, чтоб моего богатства не растащили за ночь. Это была ужасная работа — утомительная и грязная, которая довела меня до изнеможения. Тем не менее в первый день я спас самое важное и нужное, а остальное вновь закопал в мусоре и выбрал на следующий день. Весь грязный, в поту, но торжествующий, я вернулся в гостиницу, взял ванну, почистился и целый вечер, подобно Скупому рыцарю Пушкина, упивался блеском новых покупок. Я возвратился в Москву с богатой добычей, так как привез с собой целый музей не только костюмов, но и разных других вещей для обстановки «Федора»; много деревянной посуды для первой карти-

ны пира Шуйского, деревянную резьбу для мебели, восточные полавочники и проч., и проч. На сцене нет нужды делать роскошную обстановку от первой вещи до последней. Нужны пятна — и вот эти-то пятна будущей постановки я и приобрел в ту счастливую поездку.

Тем временем наши импровизированные костюмерши очень навострились в передаче блеклого старинного тона костюмов и вышивок. На сцене не все то золото, что блестит, и точно так же далеко не все то, что блестит, кажется золотом. Мы научились приспособляться к сценическим условиям и выдавать за золото, за камни и другие богатства простые пуговицы, раковины, камни, особым образом отшлифованные и приготовленные, сургуч, простую веревку, которая по нашему способу закручивалась и подкрашивалась, чтоб передать мелкую вышивку жемчугом и перламутром. Мои покупки дали новые мысли, и в скором времени мы уже стали рядом с музейной вещью пришивать на костюмы подделку. Работа закипела.

Общий строй спектакля подлежал также пересмотру и обновлению. Во всех театрах того времени драматические спектакли начинались музыкой. Оркестр, вне всякой связи со сценой, жил на глазах у зрителей, на самом видном месте, перед сценой, своей обособленной жизнью, мешая актерам играть, а зрителям смотреть. Перед началом спектакля и в антрактах оркестр обыкновенно играл увертюры Зуппе, польки с кастаньетами и проч. Какое отношение они имеют к «Гамлету», исполняющемуся на сцене? Легкая музыка только мешала Шекспиру, так как настраивала зрителя совсем на другой лад. Надо писать специальную музыку. Но где взять композитора, который знаком с требованиями драмы? Например, мы заказали специальную увертюру для «Царя Федора». Вышла прекрасная симфония, но нужна ли она была драме?

Увертюра была упразднена так же точно, как и антрактная музыка. Оркестр располагался за кулисами, когда того требовала пьеса.

Пришлось бороться и с другими вековыми условностями общего строя спектакля. Так, например, премьеры и гастролеры при первом выходе на сцену начинали свою роль с благодарности за овации, которыми их встречали. По уходе их со сцены снова раздавались аплодисменты, и гастролеры среди акта вновь возвращались, чтобы

раскланиваться. Борьбу с этими порядками вел уже Ленский в Малом театре, но в других театрах они держались крепко.

В нашем театре были отменены выходы артистов на аплодисменты не только во время действия, но и в антрактах и по окончании спектакля. Это случилось, правда, не в первые, а в последующие годы существования театра.

Всюду лакеи и билетеры были во фраках или ливреях, с золотыми пуговицами и галунами, как в императорских театрах. Они, не стесняясь, шмыгали по всем направлениям зрительного зала, мешая актерам играть, а зрителям — понимать и слушать то, что происходило на сцене. Хождение по залу после начала спектакля было у нас строжайше воспрещено как прислуге, так и самим зрителям. Однако, несмотря на запрещение, на вывешенные объявления, первое время зрители не повиновались. Были постоянные недовольства и даже скандалы. Но вот однажды, вскоре после отмены выходов артистов на аплодисменты, я заметил группы запоздавших зрителей, бежавших по переулку нашего театра: они торопились до начала спектакля усесться на свои места. Что же случилось? Актеры перестали повиноваться зрителям, перестали выходить на их вызовы. Не чувствуя себя более полновластным хозяином в театре, зритель подчинился нашему правилу, хотя и с запозданием.

Во всех театрах были грубо рисованные под бархат красные сукна и занавес с накрашенными золотыми кистями, с отогнутым краем материи, за которым виден пейзаж с горами, долами, морями, городами, парками, фонтанами и прочими атрибутами поэзии и красивости. Зачем эти яркие, отвратительные краски, которые раздражают глаз и убивают тона декорации художника,— вон их! Взамен — повесить матерчатые драпировки в складку, теплого, но не яркого тона, а яркую краску поберечь для художника. Вместо общепринятого спускающегося занавеса у нас был сделан раздергивающийся.

Наиболее важная работа предстояла с артистами. Надо было спаять, слить воедино, привести к одному знаменателю всех членов труппы — молодых и старых, любителей и профессионалов, неопытных и опытных, талантливых и неодаренных, испорченных и нетронутых.

Надо было ознакомить новых членов труппы с главными основами нашего искусства.

Это была интересная задача.

Беда в том, что в то время я еще не являлся авторитетом для опытных провинциальных артистов, которые были в труппе. А между тем к их голосу охотно прислушивалась молодежь. Конечно, нельзя было и мечтать к началу спектаклей, в несколько месяцев, направить начинающих артистов и перекроить на новый фасон старых провинциальных актеров, тем более что они относились к нашим указаниям критически и уверяли, что наши требования — невыполнимы и несценичны, что зритель не поймет, не оценит, не разглядит и не расслышит на сцене всех тонкостей, которых мы добивались; они утверждали, что сцена требует более грубых приемов игры — громкого голоса, наглядного действия, бодрого темпа, полного тона, который они понимали не в смысле полноты внутреннего чувства, а в смысле утрированного крика, усиленного актерского жеста и действия, упрощения рисунка роли, уснащенного животным темпераментом.

При столкновении с артистами я обращался к помощи своих друзей и давнишних сотрудников по Обществу искусства и литературы, а В. И. Немирович-Данченко — к своим ученикам; мы просили их выйти на сцену и доказать упрямцам, что наши требования вполне осуществимы.

Когда и это их не убеждало, мы сами шли на подмостки, играли, срывали аплодисменты у своих соратников и у тех, кто уже перешел в нашу веру, и с помощью этого успеха отстаивали свои требования. В эти моменты Владимир Иванович с блеском проявлял свой актерский талант, сказавшийся и в его режиссерской деятельности: ведь для того чтобы быть хорошим режиссером, нужно быть прирожденным актером.

Но не всегда и это помогало.

Нередко приходилось обращаться к более радикальным средствам проведения наших художественных принципов.

У Владимира Ивановича были свои приемы воздействия, я же поступал так: оставлял в покое заупрямившегося артиста и с удвоенным вниманием работал с его партнером. Ему я давал наиболее интересные мизансце-

ны, помогал всем, чем может помочь артисту режиссер, работал с ним вне репетиционного времени, а упрямцу позволял делать все, чего он упорно требовал. Обыкновенно его желания сводились к стоянию перед суфлерской будкой, к смотрению через рампу в публику, к заигрыванию с ней и самоопьянению декламационными распевами и театральными позами. Каюсь, чтоб подвести и проучить его, я допускал даже коварство и помогал ему подчеркивать все те устаревшие условности, которые он называл традицией. В ответ на пропетую с пафосом реплику опытного артиста я учил его партнера говорить просто и глубоко, по внутреннему существу.

Простота и правда оттеняли ошибки упрямца.

Так шла работа до самой проверочной репетиции, на которой впервые демонстрируется перед всей труппой и друзьями театра заготовленный начерно спектакль. На этой репетиции упорствующие в своих приемах старые опытные артисты проваливались, в то время как их молодые товарищи получали много комплиментов. Такой результат отрезвлял упорствующих. После одной из таких репетиций, с блестящим провалом опытного артиста, он был так потрясен случившимся, что приехал ко мне из Пушкино на тройке в то имение, где я жил. Это было поздно ночью. Меня разбудили; я вышел к приехавшему в ночном костюме, и мы говорили до рассвета. На этот раз он слушал меня, как ученик, не выдержавший экзамена, и клялся в том, что впредь будет послушен и внимателен. После этого я получил возможность говорить ему все, что находил нужным и чего не мог сказать раньше, пока он чувствовал свое превосходство надо мной.

В другие трудные минуты меня выручал режиссерский деспотизм, которому я научился у Кронека. Я требовал и заставлял себе повиноваться. При этом многие лишь внешне исполняли мои режиссерские указания, так как не были еще готовы к тому, чтобы понимать их чувством.

Что ж делать! Приходилось в несколько месяцев создать труппу, театр, новое направление, и я не видел иного средства для выполнения этой задачи.

С неопытными, начинающими артистами и учениками мы поступали иначе. Они не спорили, они просто не умели.

Приходилось показывать им, «как играется» такая-то роль. Молодые актеры копировали режиссера, иногда

удачно, иногда нет, благодаря чему достигался во всяком случае интересный рисунок роли.

Конечно, более талантливые из молодых, как Москвин, Грибунин*, Мейерхольд, Лужский, Лилина, Книппер и др., проявляли свою творческую инициативу.

В роли обновителя театра с его литературной стороны выступил Владимир Иванович Немирович-Данченко. И в этой области театр ждал новатора, так как многое из того, что в то время показывалось на сцене, устарело.

В. И. Немирович-Данченко составил новый репертуар со строгим разбором и тонким литературным вкусом. Он создал его из классических пьес русской и иностранной литературы, с одной стороны, и из произведений молодых авторов, в которых бился пульс жизни того времени,— с другой.

Владимир Иванович начал с Чехова, которого он высоко ценил как писателя и любил как друга. Об его увлечении свидетельствует следующий факт: Владимир Иванович был награжден Грибоедовской премией (премия за лучшую пьесу сезона) за одну из своих пьес как раз в тот сезон, когда шла и «Чайка» Чехова. Владимир Иванович счел это несправедливым и отказался от премии в пользу «Чайки». Конечно, первой мечтой Владимира Ивановича было показать на сцене нашего театра эту пьесу Чехова, который нашел новые пути, наиболее верные и нужные искусству того времени. Однако для выполнения этой мечты существовало довольно важное препятствие. Дело в том, что «Чайка» была поставлена ранее в петербургском Александринском театре и, несмотря на участие крупных артистических сил, с треском провалилась. Чехов был на этом спектакле, и как самая постановка, так и провал пьесы произвели на него такое тяжкое впечатление, что о новой постановке он не хотел и думать. Немало труда стоило Владимиру Ивановичу убедить его в том, что произведение его после провала не умерло,— что оно не было еще в надлежащем виде показано. Чехов не решался вновь пережить испытанные им муки автора. Однако Владимир Иванович победил — разрешение на постановку «Чайки» было получено.

Но тут перед Владимиром Ивановичем встало новое препятствие: немногие в то время понимали пьесу Чехова, которая представляется нам теперь такой простой. Казалось, что она и не сценична, и монотонна, и скучна. В первую очередь Владимир Иванович стал убеждать

меня, который, как и другие, после первого прочтения «Чайки» нашел ее странной. Мои тогдашние литературные идеалы продолжали оставаться довольно примитивными. В течение многих вечеров Владимир Иванович объяснял мне прелесть произведения Чехова. Он так умеет рассказывать содержание пьес, что они, после его рассказа, становятся интересными. Сколько раз впоследствии, при нашей общей деятельности, страдал он, мы и театр от этой его способности!

Он, бывало, соблазнит нас рассказом о пьесе, и мы примем ее для постановки, но когда мы приступали к первому чтению, то оказывалось, что многое из того, что говорил о пьесе Владимир Иванович, принадлежало ему, а не автору произведения. Пока В. И. Немирович-Данченко говорил о «Чайке», пьеса мне нравилась. Но лишь только я оставался с книгой и текстом в руках один, я снова скучал. А между тем мне предстояло писать мизансцену и делать планировку, так как в то время я был более других знаком с подобного рода подготовительной режиссерской работой.

Для выполнения ее я был отпущен из Москвы в имение к знакомому. Там я должен был писать мизансцену «Чайки», режиссерский план ее постановки и частями высылать их в Пушкино для черновых репетиций. В то время актеры были еще малоопытны, а потому деспотический прием работы был почти неизбежен. Я уединялся в своем кабинете и писал там подробную мизансцену так, как я ее ощущал своим чувством, как я ее видел и слышал внутренним зрением и слухом. В эти минуты режиссеру не было дела до чувства актера! Я искренно думал тогда, что можно приказывать другим жить и чувствовать по чужому велению; я давал указания для всех и на все моменты спектакля, и эти указания являлись обязательными.

Я писал в режиссерском экземпляре все: как, где, каким образом надо понимать роль и указания поэта; каким голосом говорить, как двигаться и действовать, куда и как переходить. Прилагались особые чертежи для всех мизансцен уходов, выходов, переходов и проч., и проч. Описывались декорации, костюмы, грим, манеры, походка, приемы, привычки изображаемых лиц и т. д., и т. п. Эту огромную, трудную работу мне предстояло проделать с «Чайкой» за какие-нибудь три-четыре недели, и потому я просидел все время на вышке в одной из ба-

шен дома, из которой открывался унылый и скучный вид на беспредельную, однообразную степь.

К моему удивлению, работа казалась мне легкой: я видел, чувствовал пьесу.

В ответ на мои посылки я получал из Пушкино похвалы моей работе. Меня удивляло не то, что сам Владимир Иванович хвалил меня,— он был увлечен пьесой и мог пристрастно относиться к моей работе над нею; меня удивляло и радовало то, что сами артисты, которые были против пьесы, писали то же, что и Владимир Иванович. Наконец я получил сообщение о том, что и сам Чехов, который был на репетиции «Чайки» в Москве, одобрил мою работу. Из этого же письма я узнал и о том, что Чехов интересуется нашим театром и предсказывает ему большую будущность.

«Кажется, он нас полюбил»,— писали мне из Москвы.

НАЧАЛО ПЕРВОГО ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНА

Возвратясь в Москву, я уже не застал артистов в Пушкино. Они перебрались в город, в арендованный нами театр, перешедший в наше распоряжение.

Подъезжая к театру по возвращении из отпуска, я не мог сдержать от волнения нервной дрожи. Она появлялась при одной мысли о том, что у нас есть театр, сцена, уборные, труппа с подлинными, настоящими актерами; что мы можем устроить в этом театре ту жизнь, которая нам давно мерещилась, очистить искусство от всякой скверны, создать храм вместо балагана. Но каково же было мое разочарование, когда я очутился в том самом балагане, который мы собирались уничтожить. В самом деле, «Эрмитаж» в Каретном ряду (не смешивать его со старым «Эрмитажем» Лентовского, который уже не существовал более) был в то время в ужасном виде: грязный, пыльный, неблагоустроенный, холодный, нетопленый, с запахом пива и какой-то кислоты, оставшимся еще от летних попоек и увеселений, происходивших здесь. При театре был сад, и в нем все лето забавляли публику разными дивертисментами на вольном воздухе. В плохую погоду и холода они переносились в закрытый театр. Вся обстановка была применена к запросам садового зрителя и носила печать дурного тона. Это сказывалось во всем: и в окраске стен, и в рисунке обоев, и в

подборе цветов, и в пошлой отделке, и в убогой роскоши, и в вывесках, расклеенных по стенам, и в рекламном занавесе на сцене, и в мундирах лакеев, и в подборе закусок в буфете, и во всем оскорбительном строе и распорядке дома.

Предстояло вытравить из него дурной вкус, но у нас не было денег, чтобы создать в нем приличную для культурных людей обстановку. Все стены с их пошлыми объявлениями мы просто закрасили белой краской. Скверную мебель закрыли хорошими чехлами, нашли приличные ковры и устлали ими все коридоры, примыкающие к зрительному залу, чтобы стук шагов проходивших не мешал ходу спектакля. Мы сняли пошлые занавески с дверей и окон, вымыли самые окна, выкрасили их рамы, повесили тюлевые занавески, неприглядные углы закрыли лавровыми деревьями и цветами, что придало помещению уют... Но как ни чини старую рухлядь, ничего хорошего выйти не может: в одном месте починишь или замажешь, а в другом откроется новый изъян. Вот, например, в моей актерской уборной я стал приколачивать гвоздь, чтобы повесить полку на стене. Но стены оказались настолько ветхи и тонки (уборные были переделаны из простого сарая), что от ударов молотка кирпич выскочил насквозь и в стене образовалась дыра, через которую ворвался в комнату холодный наружный воздух. Особенно неблагополучно было с отоплением театра, так как все трубы оказались испорченными, и нам пришлось чинить их на ходу, притом в такое время, когда уже завернули морозы и пора было ежедневно нагревать здание. Этот изъян театра принес нам немало страданья и задержек в работе. Но мы не сдавались и боролись с препятствиями. А они были очень серьезны. Помню, в один из спектаклей мне пришлось отдирать от стены своей уборной примерзший к ней костюм, который предстояло тут же надевать на себя. Сколько репетиций приходилось проводить под аккомпанемент оглушительных ударов о металлические трубы, которые наскоро чинились до завтрашнего дня, когда они снова портились. Электрические провода также были в беспорядке и ремонтировались, вследствие чего репетиции происходили при огарках, почти в полной темноте. Каждый день открывал все новые и новые сюрпризы. То выяснялось, что декорации не помещались на сцене и надо было строить новый сарай, то приходилось упрощать мизансцену, постановку,

и самую декорацию ввиду недостаточности размеров сцены, то я должен был отказаться от полюбившегося эффекта ввиду несостоятельности сценического освещения и механического аппарата.

Все это задерживало работу в самый спешный момент перед открытием театра, которое должно было состояться как можно скорей ввиду полного опустения кассы. Параллельно со всей этой сложной хозяйственной работой шли подготовительные административные работы. Надо было уже выпускать предварительные объявления об открытии театра, необходимо было придумать название нового дела, но так как мы еще не угадывали его будущей физиономии, этот вопрос висел в воздухе и откладывался со дня на день. «Общедоступный театр», «Драматический театр», «Московский театр», «Театр Общества искусства и литературы» — все эти названия подвергались критике и не выдерживали ее. Хуже всего то, что не было времени сосредоточиться и хорошенько подумать о спешно поставленном на очередь вопросе. Все мое внимание было направлено на то, чтобы понять, что же в конце концов выходит на сцене из репетируемых пьес. Сидишь, бывало, на режиссерском месте, чувствуешь, что в одном месте спектакля есть длинноты, в другом — не доделано, что в постановку вкралась какая-то ошибка, мешающая впечатлению. Если бы можно было хоть раз сплошь просмотреть пьесу с начала до конца, все стало бы ясно, но именно этой-то необходимой тогда сплошной, безостановочной репетиции добиться было невозможно. Кроме того, тусклое освещение огарками не давало возможности рассмотреть группировки, мимику актеров, получить общее впечатление от всей декорации. А там, смотришь, актер опоздал на выход, так как его позвали для примерки костюма; а вот в самый трудный момент приехал кто-то, и меня самого вызвали в контору ввиду неотложности дела. Я, подобно Танталу, тянулся к чему-то, что от меня ускользало.

В один из таких моментов пытливого угадывания формировавшейся картины спектакля, когда я чувствовал, что вот еще минута — и я пойму секрет сцены, акта, пьесы, я услышал над моим ухом голос Владимира Ивановича:

«Больше ждать нельзя. Я предлагаю назвать наш театр «Московским Художественным общедоступным»... Согласны вы? — Да или нет? Необходимо решать сейчас же».

Признаюсь, что в момент этого неожиданного вопроса мне было все равно, как бы ни назвали театр. И я, не задумываясь, дал свое согласие.

Но на следующий день, когда я прочел в газетах объявление от «Московского Художественного общедоступного театра», мне стало страшно, так как я понял, какую ответственность мы взяли на себя словом «художественный».

Я был чрезвычайно взволнован этим.

Но судьба послала мне утешение: в этот самый день, после работы с Владимиром Ивановичем, Москвин показывался в роли Федора и произвел на меня огромное впечатление. Я плакал от его игры, и от умиления, и от радости, и от надежды на то, что среди нас находятся талантливые люди, могущие вырасти в больших артистов. Было для чего страдать и работать! В тот же вечер нас всех порадовали и А. Л. Вишневский — Борис Годунов, и В. В. Лужский — Ив. Шуйский, и О. Л. Книппер— Ирина, и другие артисты.

Время летело. Наступил последний перед открытием вечер. Репетиции кончились, но казалось, что ничего не было сделано и что спектакль не готов. Думалось, что недоделанные мелочи погубят весь спектакль. Хотелось репетировать всю ночь, но Владимир Иванович благоразумно настоял на том, чтоб прекратить дальнейшую работу и дать артистам сосредоточиться и успокоиться к следующему, решающему, торжественному дню открытия театра, 14 октября 1898 года. До окончания последней репетиции я не мог уйти из театра, несмотря на позднее время, так как все равно дома не заснул бы,— и потому сидел в партере в ожидании того, когда повесят матерчатый серый занавес, который, казалось нам, должен перевернуть все искусство необычностью и простотой своего вида.

Наступил день открытия. Мы все — участники дела— отлично понимали, что наше будущее, наша судьба ставились на карту. Или мы в этот вечер пройдем в ворота искусства, или они захлопнутся перед нашим носом. Тогда навсегда придется сидеть в скучной конторе.

Все эти мысли и рисовавшиеся грустные перспективы были особенно остры в описываемый мною день открытия. Мое волнение усиливалось беспомощностью: режис-

серская работа окончена; она осталась позади,—теперь очередь артистов. Только они одни могут вывести на свет спектакль, а я ничего уже не могу больше сделать и должен метаться, мучиться и страдать за кулисами без всякой возможности помочь. Каково это — сидеть в своей уборной, когда там, на сцене, идет генеральный бой! Неудивительно, что я хотел в полной мере воспользоваться последним моментом активного участия в спектакле, перед поднятием занавеса. Мне надо было в последний раз воздействовать на артистов.

Стараясь подавить в себе смертельный страх перед грядущим, представляясь бодрым, веселым, спокойным и уверенным, я перед третьим звонком обратился к артистам с ободряющими словами главнокомандующего, отпускающего армию в решительный бой. Нехорошо, что голос мне то и дело изменял, прерываясь от нарушенного дыхания... Вдруг грянула увертюра и заглушила мои слова. Говорить стало невозможно, и мне ничего не оставалось, как пуститься в пляс, чтобы дать выход бурлившей во мне энергии, которую я хотел тогда передать моим соратникам и молодым бойцам. Я танцевал, подпевая, выкрикивая ободряющие фразы, с бледным мертвенным лицом, с испуганными глазами, прерывающимся дыханием и конвульсивными движениями. Этот мой трагический танец прозвали потом «Пляской смерти».

«Константин Сергеевич, уйдите со сцены! Сейчас же! И не волнуйте артистов!» — грозно и твердо приказал мне мой помощник, артист Н. Г. Александров, получивший всю власть на время спектакля, которым он правил. Н. Г. Александров обладал совершенно исключительными способностями в этой области, знанием актерской психологии, авторитетностью и находчивостью в решительный момент.

Мой танец прервался на полужесте, и я, изгнанный и оскорбленный в своих режиссерских чувствах, уйдя со сцены, заперся в своей уборной.

«Я столько отдал этому спектаклю, а теперь, в самый важный момент, меня гонят, точно постороннего!»

Не жалейте меня, читатель! Это были актерские слезы: мы сентиментальны и любим роль *оскорбленной невинности* не только на сцене, но и в жизни!

Впоследствии я, конечно, очень высоко оценил гражданское мужество и решительность Александрова.

Впервые занавес распахнулся в трагедии графа А. К. Толстого «Царь Федор». Пьеса начинается словами: «На это дело крепко надеюсь я!» Эта фраза казалась нам тогда знаменательной и пророческой.

Не стану описывать так хорошо всем известного спектакля, скажу только о постановке некоторых пропускаемых теперь картин.

Первая из них изображала пир у Ивана Петровича Шуйского, который он устраивает для того, чтобы собрать подписи под грамотой-челобитной о разводе царя с царицей. Боярские пиры издавна имеют на русских сценах свои ужасные, изношенные штампы. Надо было во что бы то ни стало избежать их. Я поставил эту сцену покурьезнее («на крышах», как прозвали ее актеры). Декорация изображала крытую террасу в русском духе, с громадными деревянными колоннами. Она занимала левую — от зрителя — половину сцены и была отделена от рампы и зрителей балюстрадой, отрезавшей до половины туловища всех артистов, находившихся за ней. Это придавало своеобразную остроту постановке. Правая половина сцены изображала верхушки кровель с удаляющейся перспективой и видом на Москву. Кроме оригинальности, крытая терраса, суженная до половинной ширины сцены, давала кассе театра экономию в смысле количества участвующих в народе статистов. Чем меньше остается места для них, тем толпа кажется гуще, тем она требует меньше участвующих. Если бы пир был показан на всей сцене, он казался бы жидким с тем количеством статистов, которое было в моем распоряжении, а при нашей тогдашней бедности мы не имели возможности содержать многочисленного кадра сотрудников.

Крытая терраса загибала на заднем плане за угол дома и уходила налево за кулису. На загибе были ловко рассажены сотрудники и артисты: они создавали большое движение и тягу туда, за кулисы, и это заставляло зрителя чувствовать даль и простор. Казалось, что и там, за кулисами, много народа и кипит шумно жизнь.

Красочные костюмы бояр, слуги с громадными блюдами, на которых во весь рост лежали гуси, свиньи, большие куски быка, плоды, овощи; вкатывавшиеся бочки с вином, огромная деревянная посуда и ковши, привезенные мною из Нижнего Новгорода. Подхмелевшие, разгулявшиеся гости; красавица княжна Мстиславская, обходящая пирующих, в качестве хозяйской дочки,

с кубком вина; гул голосов от веселых и серьезных споров или шутливого балагурства, а далее — длинная очередь бояр, подписывающихся под челобитной,— все казалось необычным и новым в то время.

В контраст этой картине — дворцовая жизнь с ее этикетом, поклонами, музейными одеждами, тканями, троном, обрядами — в сцене примирения Годунова и Ивана Петровича Шуйского, теперь хорошо всем известной в России, Европе и Америке.

Заслуживала внимания и другая картина — «На Яузе», во время которой арестованного народного героя Шуйского ведут, по приказу Бориса Годунова, в тюрьму, на казнь. Эта сцена происходила на мосту, за городом, по пути к тюрьме. Из первой правой (от зрителя) кулисы, изображавшей большую дорогу, был перекинут бревенчатый мост вглубь через всю сцену, к последней левой кулисе. Там мост опускался снова на землю, на большую дорогу. Под мостом — река, баржи, лодки. По мосту было непрерывное движение и проход разных характерных фигур в старинных музейных костюмах из губерний средней полосы России. У входа на мост сидели нищие и слепой гусляр, который пел сочиненную композитором Гречаниновым песню. Она должна была возбудить против Годунова проходивший по мосту народ. Толпа останавливалась, прислушивалась, понемногу увеличивалась — и на глазах у зрителей, поджигаемая речами ярого приверженца Шуйских столетнего старца Курюкова, доходила до воинственного настроения. При появлении семьи Шуйских, окруженных стрельцами, происходил отчаянный бой. Стрельцы побеждали. Плачущие бабы целовали руки и ноги своему народному герою, прощаясь с ним, а он говорил им последнее перед смертью наставление.

ИСТОРИКО-БЫТОВАЯ ЛИНИЯ ПОСТАНОВОК ТЕАТРА

Я не буду описывать всех постановок Московского Художественного театра. Их было слишком много, и материал, относящийся к ним, слишком велик. Кроме того, многие из них создавались под единоличным руководством Владимира Ивановича, и хотя я был посвящен в план этих работ, но в самом процессе их осуществления

не участвовал. Таковы, например, постановки целого ряда пьес Ибсена — «Бранда», «Росмерсхольма», «Пер Гюнта» и др.; таковы сыгравшие большую роль в жизни нашего театра инсценировки Достоевского — «Братья Карамазовы» и «Николай Ставрогин», постановки «Иванова», пушкинского «Бориса Годунова», «Анатэмы» и других пьес Л. Андреева, «Miserere» Юшкевича, пьесы «Будет радость» Мережковского. Мне приходится ограничивать, суживать горизонты моих воспоминаний и притом — особенным образом группировать материал, выдвигая лишь наиболее типичное для эволюции Художественного театра и наиболее сильно влиявшее на мою собственную художественную эволюцию.

Чтобы разобраться в материале, прежде всего я разделю работу театра на три периода: первый — начиная с основания театра, т. е. с 1898 года, до революции 1905 года; второй период — от 1906 года до Октябрьской революции; третий период — от Октябрьской революции до наших дней.

Я буду говорить сначала о работе первого периода — периода исканий театра, с кратким описанием его ошибок, метаний, выводов и результатов. При этом пусть читатель не удивляется суровости и требовательности, с которой я буду относиться к себе, к своей работе и получаемым от нее результатам. И пусть он не принимает эту строгость к себе за рисовку: она естественна для того, кто постоянно ищет нового. Ведь если найденное удовлетворяет артиста и он успокаивается на лаврах, — его искания прекращаются, стремление вперед останавливается. Для зрителя, который довольствуется настоящим, многое из того, что давал Московский Художественный театр, его режиссеры, артисты и, в частности, я сам,— нередко казалось важным и не плохим. Но для меня и для многих из нас, постоянно смотрящих вперед, настоящее, осуществленное чаще всего кажется уже устаревшим и отсталым по сравнению с тем, что уже видится, как возможное.

Первый период Московского Художественного театра является продолжением того, что происходило в Обществе искусства и литературы. И теперь, как тогда, наше молодое экспансивное чувство откликалось на все новое, хотя и временное, модное, чем увлекались тогда в искусстве. В этих исканиях не было системы, стройного порядка, достаточно обоснованных руководящих мотивов.

Метнувшись в одну сторону, я бросался в противоположную, захватив с собой и то, что было найдено раньше. Новое клалось в багаж и уносилось в обратное направление, к пришедшему на смену другому увлечению. По пути терялось ранее приобретенное, в котором многое уже успело выродиться в простой штамп. Однако кое-что важное и нужное откладывалось в тайники творческой души или приобщалось к завоеваниям вырабатываемой техники.

Так шла и развивалась работа по многим направлениям и путям. Эти линии творческих исканий, точно шнуры в жгуте, расходились, снова сходились и переплетались между собой.

Я буду как бы выдергивать каждый из шнуров жгута и рассматривать его в отдельности. Пусть в этом образном примере каждый отдельный шнур олицетворяет длинный ряд, целую серию однородных постановок и исканий.

Первая серия спектаклей, типичных для начального этапа нашей художественной деятельности, шла по линии *историко-бытовой*. К этому типу относятся постановки: «Царь Федор», «Смерть Грозного», «Шейлок», «Антигона», «Геншель», «Власть тьмы», «Юлий Цезарь» и другие.

Начну с пьесы «Смерть Грозного» А. К. Толстого, характер работы над которой является прямым продолжением режиссерской и актерской работы, сделанной в «Царе Федоре».

В этой работе театра с еще большей силой и полнотой проводилась историко-бытовая линия, со всеми присущими ей ошибками и достоинствами. В постановке пьесы «Смерть Грозного» были кое-какие удачные места, которые заслуживают того, чтобы их мельком вспомнили. Например, первая картина, происходящая в Думе.

Низкая, сводчатая палата, давящая и мрачная, как все царствование Грозного. Раннее утро, почти темно. Настроение, как перед началом утренней обедни в церкви, когда в темноте сходятся какие-то фигуры молящихся с сосредоточенными лицами, с медленными, еще не ожившими после сна движениями, с заспанными, хриплыми голосами. Люди стоят группами, говорят мало, а больше думают. Настроение собравшихся бояр удрученное, ибо положение безвыходное. Царь Грозный отказался от

престола, на его место посадить некого, но все так терроризованы, что не решаются даже идти просить «самого» — не выполнять принятого решения, не отказываться от царствования. Брезжит рассвет. Первый солнечный луч пробил себе дорогу через маленькое окно наверху и скользнул по голове молодого боярина, по имени Борис Годунов. Этот луч точно озарил его. Он произнес блестящую речь, воодушевившую всех. Бояре толпой идут молить царя.

А вот и следующая картина — в царской опочивальне кающегося грешника раба Ивана, Грозного. Измученный ночным бдением, царь, в монашеском облачении, кончает молитву в своей молельне, где зажжены все свечи, где блестит золото и драгоценные каменья риз. Через маленькую дверь видна черная высокая фигура, которая из последних сил кладет сотни земных поклонов. Наконец, низко нагибаясь в двери, Грозный вылезает, с мертвенным лицом, с потухшими глазами, и в изнеможении падает на кресло у кровати. В окнах чуть синеет утренний свет. Идут бояре. Царь торопливо раздевается и в одной рубахе ложится в постель, притворяясь умирающим. К его одру на цыпочках, точно приговоренные к смерти, с понурыми головами, подходят бояре, окружают со всех сторон лежащего царя, тихо опускаются на колени, кланяются, стукаясь лбом о землю, и лежат, недвижно распростертые на полу. Грозный не шевелится, делая вид, что спит. Томительная пауза, осторожное, вкрадчивое слово Бориса, общая жаркая мольба... Капризный царь долго отнекивается, потом соглашается на страшных условиях. Из-под одеяла высовывается его худая, белая, голая нога. Он с трудом подымается с постели. Ему помогают, его одевают, потом облачают в царские платна, в бармы, надевают корону, дают державу и скипетр — и, на глазах у всех, из изможденного, едва живого, иссохшего старика вырастает Грозный — страшный владыка с орлиным носом и глазами. Спокойным, пронизывающим голосом он объявляет, в первую очередь после своего нового восшествия на престол, смертный приговор Сицкому, осмелившемуся не явиться со всеми, чтобы коленопреклоненно умолять царя. Благовест. Царская процессия чинно шествует в собор на молитву. Твердо и властно позади всех ступает один из самых умных и жестоких владык и царей — Иван Васильевич Грозный.

При постановке «Царя Федора» и «Смерти Грозного» мы прежде всего думали о том, чтоб отойти от боярского театрального шаблона старорусских пьес. Надо правду сказать, что этот штамп особенно неприятен, назойлив и заразителен. Стоит к нему прикоснуться, и он охватывает вас: лезет в мозг, сердце, уши, глаза. Надо было найти, во что бы то ни стало, *новые* приемы игры боярских пьес, которые вытеснили бы старые. Нередко это достигалось нами за счет внутренней сущности, которая является основой в искусстве. В нашем революционном рвении мы шли прямо к внешним результатам творческой работы, пропуская наиболее важную начальную стадию ее — зарождение чувства. Другими словами, мы начинали с воплощения, не пережив еще того духовного содержания, которое надо было оформлять.

Не ведая других путей, актеры подходили прямо к внешнему образу. В поисках его мы надевали на себя всевозможные одежды, обувь, толщинки, приклеивали носы, бороды, усы, надевали парики, шляпы, в надежде уловить облик, голос, физически почувствовать самое тело изображаемого лица. Расчет был на простой случай, на удачу, — и целый ряд репетиций проходил в поисках их. Однако нет худа без добра: и тут была та польза, что артисты научились владеть *внешней характерностью* образа, а это — важная сторона актерского творчества. Вместе с другими внешними нововведениями она послужила к вящему насаждению и укреплению *историко-бытовой линии* в нашем театре.

Сам я в то время — каюсь — продолжал пользоваться прежними упрощенными средствами режиссирования, т. е. писал в своем кабинете мизансцену и играл все роли для того, чтобы молодые артисты копировали меня, пока мое не войдет в них и не сроднится с ними. Что делать?— Я не умел учить других, а умел лишь сам играть, и то по наитию, без школы, без дисциплины, так как я принес в театр полный мешок всяких проб, приемов, методов, которые лежали в беспорядке, неразобранными, несистематизированными, и мне ничего не оставалось делать, как наудачу засовывать руку в мешок и тащить оттуда, что попадется.

Историко-бытовая линия имела большой успех. О нас заговорили в прессе и обществе. При этом нас, однажды и навсегда, объявили театром быта, натуралистических и музейных подробностей и внешней постановки.

Это недоразумение укоренилось, живет в обществе и до сих пор, хотя за последнюю четверть века мы успели пройти долгий путь по самым разнообразным, противоположным друг другу этапам художественного развития и пережить целый ряд эволюций и обновлений. Но таково уж вообще свойство общественного мнения: раз уставив глаза в одну точку, оно только ее одну и видит. Утвердившаяся тогда за нами репутация оказалась непоколебимой.

На самом деле наш театр всегда был иным, чем о нем думали и думают многие. Он возник и существует ради высших задач в искусстве. Историко-бытовая линия была лишь начальной, переходной стадией на пути нашего развития и создалась в силу разных причин.

Причин этих было немало, и прежде всего — недостаточная подготовленность к большим задачам самих артистов. Мы охраняли их, мы прикрывали их незрелость новизной бытовых и исторических подробностей на сцене.

Зародившись от зерна щепкинских традиций, наш театр всегда признавал первенствующее место на сцене — за артистом. Ради него и для него делалось все, что было в наших возможностях. А в то время, о котором идет речь, положение молодых, начинающих товарищей было нелегкое, и они нуждались в помощи. На их плечи взвалили тяжелую задачу и ответственность, непосильную для актеров, у которых не было еще достаточного опыта и знаний. Между тем для существования театра необходим был успех, и раз молодежь не созрела для него,— приходилось, с одной стороны, скрывать ее незрелость, а с другой — искать помощи у других сотворцов спектакля и перекладывать большую часть работы в коллективном творчестве на них.

Когда в распоряжении театра был талантливый художник, гвоздем спектакля становились его костюмы и декорации. Поскольку в театре были режиссеры,— их выдумки создавали успех, ошеломляя зрителей роскошью и новизной постановки и в то же время закрывая собой ошибки и неопытность артистов. Под прикрытием режиссеров и художника, незаметно для всех, мы давали возможность вырабатываться актерам, формироваться труппе.

Постановка выходила реалистичной еще и потому, что режиссеры, располагавшие в то время составом неопытных артистов, принуждены были ставить им простейшие

творческие задачи, материалом для которых служили воспоминания из знакомой им повседневной жизни и быта. Естественно, что и это обстоятельство способствовало утверждению на нашей сцене историко-бытовой линии.

Этому же способствовало и революционное настроение, царившее тогда в театре. Нашим лозунгом было:

«Долой отжившее! Да здравствует новое!»

Едва научившись ходить по подмосткам, молодежь лепетала о негодности старого, не успев даже как следует изучить его. Мы с пренебрежением относились к театру и актеру прежней школы, мы говорили только о создании нового искусства. Это настроение было особенно сильно в первом, начальном периоде,— вероятно, потому, что мы инстинктивно чувствовали в нем свое оправдание и право на дальнейшее существование.

Что же в то время, при царивших тогда в большинстве театров условностях, казалось нам наиболее новым, неожиданным, революционным?

Таким, к недоумению современников, казался нам душевный реализм, правда художественного переживания, артистического чувства. Они — самое трудное, что существует в нашем искусстве, они требуют долгой предварительной внутренней работы.

Но революционеры — нетерпеливы. Им нужно скорее менять старое, скорее видеть ясные, убедительные и непременно эффектные результаты своего переворота и побед, скорее создать свое, новое искусство.

Внешняя, материальная правда бросается в глаза в первую очередь; ее видишь и охватываешь сразу — и принимаешь за достижение подлинного искусства, за счастливое открытие, за победу нового над старым. Попав на внешний реализм, мы пошли по этой линии наименьшего сопротивления.

Справедливость требует сказать, что среди всех наших тогдашних ошибок скрывалась,— быть может, даже бессознательно для нас самих,— очень важная творческая сущность, основа всякого искусства: стремление *к подлинной художественной правде.* Эта художественная правда была у нас в то время больше внешняя; это была правда вещей, мебели, костюмов, бутафории, сценического света, звука, внешнего актерского образа и его наружной физической жизни; но уже одно то, что нам удалось принести подлинную, хотя лишь внешнюю худо-

жественную правду на сцену, где в то время царила театральная ложь, открывало какие-то перспективы на будущее.

ЛИНИЯ ФАНТАСТИКИ

Линия фантастики захватывает новую серию постановок театра. Сюда я отношу «Снегурочку», в дальнейшем — «Синюю птицу».

Фантастика на сцене — мое давнишнее увлечение. Я готов ставить пьесу ради нее. Это — весело, красиво, забавно; это — мой отдых, моя шутка, которая изредка необходима артисту. Во французской шансонетке поется:

De temps en temps il faut
Prendre un verre de Clico! [1]

Для меня фантастика нечто вроде стакана пенящегося шампанского. Вот почему я с удовольствием ставил «Снегурочку», «Синюю птицу» и проч. Конечно, в них увлекала меня не только сказка, но и совершенно исключительная красота русского эпоса в «Снегурочке» или художественное олицетворение символа в «Синей птице».

Весело придумывать то, чего никогда не бывает в жизни, но что тем не менее правда, что существует в нас, в народе — в его поверьях и воображении.

«Снегурочка» — сказка, мечта, национальное предание, написанное, рассказанное в великолепных, звучных стихах Островского. Можно подумать, что этот драматург, так называемый реалист и бытовик, никогда ничего не писал, кроме чудесных стихов, и ничем другим не интересовался, кроме чистой поэзии и романтики.

Набросаю несколько моментов постановки. Вот, например, пролог. Декорация изображает гору, поросшую деревьями и кустарником, заваленную снегом, с громадными сугробами. Более густая растительность внизу, у самой рампы. Зима и морозы содрали с деревьев и кустарников всю листву, и теперь торчат во все стороны их черные, кривые, ветвистые сучья, скрипя и стуча друг о друга при порывах пролетающего ветра. От самой рампы — кверху, до самой высокой точки сцены, у зад-

---

[1] Время от времени следует
Выпить стаканчик Клико! *(фр.)*.
Клико — марка французского шампанского. *(Ред.)*

них колосников, во всю ширину рамы возвышаются помостья со всевозможными площадками — вниз и вверх. На помостья положены большие набитые сеном мешки, изображающие неровную поверхность снега. Он хлопьями лежит и на деревьях, и на кустарниках, придавливая их своею тяжестью. Издали доносится пение большой толпы. Это — жители благодатной деревни царства Берендея, по языческому обряду, провожают Масленицу, несут чучело, ее соломенное изображение, которое в конце концов сжигают. Веселая толпа поющих, танцующих молодых берендят, вместе со стариками и бабами, врывается на сцену; они бегут по склонам горы, падают, вновь встают, водят хороводы вокруг чучела и уходят дальше, ища наиболее подходящего места для сожжения. Лишь несколько влюбленных парочек, вероятно, чтоб заговеться перед постом, спрятавшись среди деревьев, не могут нацеловаться. Но, наконец, и они убегают со смехом и игрой. Наступает торжественная тишина, в таинственном лесу гуляет ветер, скрипят деревья, метет пурга, и скоро издали слышится целая симфония непонятных звуков: идет дед Мороз. Слышно издали его богатырское гиканье, на которое ему отвечает тем же, где-то вдалеке, всевозможная лесная нечисть, зверье и деревья. Тем временем на самой авансцене — там, где торчали частые сучья кустарника,— зашевелились ветки, которые, точно сотни пальцев, застучали друг о друга. Раздался треск, скрип; он перешел в оханье и завершился писком и визгом целой семьи леших, лешихи и лешенят. Они были спрятаны в этих кустарниках, или, вернее, они-то и были ими, но теперь, словно вырвавшись из земли, превратились не то в деревья, не то в какие-то непонятные существа с бесформенными, кривыми, косыми туловищами, покрытыми древесной корой, с квадратной, точно обрубок, головой, подобно пню или срезанному дереву. Из него в разные стороны растут и торчат кривые сучья и ветки; вместо рук также два огромных кривых сука. Одни из этих непонятных существ — худые, большие, как высохшие деревья, с наросшим седым мохом, точно с бородой, и седыми снежными волосами, как у стариков; другие — толстые, жирные, с висящими, точно женские волоса, хлопьями моха и снега; третьи — маленькие, как дети. Все они встали во весь рост, забегали, точно ища кого-то на самой авансцене. Вся эта движущаяся, мечущаяся

семья лешенят производила впечатление ожившего леса и создавала совершенно неожиданный сценический трюк, пугавший нервных дам из первых рядов.

Фантастика хороша тогда, когда зритель не сразу понимает, как сделан трюк. И на этот раз не сразу можно было догадаться, что бутафорский кустарник, торчавший на авансцене с самого начала акта, был не что иное, как наряженные люди — сотрудники.

Разбуженный медведь высунул свою голову и лез из берлоги среди мечущихся лешенят. На белом фоне снега он был великолепен: точно живой, черный, огромный, мохнатый, с превосходной шерстью.

Иллюзия была полная, и нельзя было догадаться, как сделан этот зверь. Трудно было верить, что внутри был спрятан сотрудник, который потел в своем меховом костюме, отделанном из убитого медведя, с каркасом, хорошо вылеплявшим контуры зверя. Исполнитель этой роли долго изучал ее, наблюдая в зоологическом саду за жизнью и привычками медведей. Сугроб закрывал низ туловища и ног, которые иногда обнаруживались при движении. Но и тут человеческая фигура не выдавала себя, так как те части, которые мешали контуру зверя, были обшиты белым мехом, сливавшимся с тоном снега.

Тем временем за сценой шли все приближавшиеся переклички, сгущаясь и вырастая до сильнейшего форте. Чтобы судить о размерах его, я приглашаю читателя мысленно заглянуть за кулисы.

Представьте себе толпу народа: здесь и режиссеры, и актеры, и хористы, и музыканты из оркестра, и все служащие на сцене и в конторе, и часть билетеров, и многие из администрации. Каждому из них даны три и даже четыре инструмента нашего своеобразного оркестра. Он состоял из огромного количества пищиков, трещоток, свистков, кри-кри, гнусавых дудок и всевозможных придуманных нами самими самодельных машинок, которые издавали непонятные, никому не известные, неопределенные и далеко не обыденные звуки, — охи, вздохи, крики, вой. Получался оркестр приблизительно в семьдесят человек. Каждый из них играл на трех-четырех инструментах. Итого, в общей сложности, кричали, стучали и охали от двухсот до двухсот пятидесяти инструментов. Некоторые ловкачи угораздились еще работать ногами, нажимая на приспособленные для этого доски, которые скрипели и трещали, точно вековые деревья. Когда фор-

те вырастало до своей высочайшей ноты, из правой кулисы, сверху, летела на сцену пурга, изображаемая целой струей мелких белых бумажек, выбрасываемых вентилятором. Сзади этой струи развевался разных тонов тюль, прибитый к палкам. Среди этой пурги, тяжело ступая, сходил вниз с горы огромный дед Мороз в большой белой меховой шляпе, с длинной до пояса белой бородой, в великолепнейшем музейном костюме, расшитом по-восточному разноцветными мехами. Он шел с гиканьем, а придя — развалился на огромном снежном сугробе. Его встречала с веселым детским смехом дочка Снегурочка и черный медведь, который лез целоваться с ним, но шалунья дочка садилась верхом на спину зверя, играла или валялась вместе с ним в снегу.

А вот и другая картина моей постановки «Снегурочки».

Палаты царя Берендея — эстета, философа, покровителя искусств, молодежи и их страстной и чистой любви к прекрасным девушкам — берендейкам, в сердцах которых бог Ярила зажигает весной бурные страсти. Царь занят отделкой своих палат. Он вместе со своими министрами и приближенными сидит в крытом дворцовом переходе, откуда расстилается чудесный вид на блаженный и наивный посад Берендея. Стройка дворца в разгаре. Вся левая стена — колонны, отдельные углы дома — замощены лесами. Всюду производятся живописные работы. Сам царь взгромоздился на возвышение у главной колонны, подпирающей крышу, и кистью, точно помазуя его елеем, расписывает нежный цветок. Рядом, на полу, сидит его главный министр, Бермята; засучив рукава, подняв полы своей византийской мантии, он красит в один колер панель крыльца большой малярной кистью. По линии рампы, на длинном, толстом дереве, оставшемся от стройки, спиной к зрителям, расположились слепые бандуристы, домрачеи, сказители, певцы и поют славу царю и солнцу. Им аккомпанирует мелодия с наивной инструментовкой деревенских рожков, дудок, свирелей, жилеек, деревенских лир с вращающимся колесом, скребущим по струнам. Обрядово-церковный напев придает литургическую торжественность сцене. Наверху, к потолку, привешены две люльки, а в них лежат два старца-богомаза, с длинными седыми бородами, как у святителей. Притянутые к потолку, они, подобно царю, тоже словно помазуют елеем,— расписывают кистью изящные

узоры. Раздается чудесный, исключительный по красоте голос Берендея, философствующий о возвышенном, о любви, об утраченной молодости. Это голос дебютанта В. И. Качалова в роли Берендея. Потом царь узнает, что в селе появилась красавица Снегурочка, что восточный гость Мизгирь, просватанный уже за девушку Купаву, изменил ей ради Снегурочки. Ужасное преступление! Обидеть девичье сердце, изменить клятве! Этот грех в добродушном и патриархальном царстве царя Берендея не прощается!

«Созвать весь народ на царский суд! — приказывает владыка.— Призвать преступника!»

Купава под музыку жалуется и плачет у ног царя, пока он, точно церковнослужитель, облачается в изумительные царские платна — работы артисток Лилиной и Григорьевой.

Тут начинается оригинальный оркестр из одних досок, наподобие того, который мы слышали в ростовском Кремле. Разница только в том, что там звенели колокола, а у нас стучали доски. Одни из них — большие — заменяли низкие колокола; далее шли доски все меньше и меньше, вплоть до самых маленьких, точно подборы колокольного лада. На каждой доске выколачивали свой ритм, свое мелодийное выстукивание. Был и созвучный аккомпанемент, подобранный аккордом из досок разной тональности. Для этого оркестра из досок были написаны ноты и производились репетиции. В их стук были включены возгласы и оклики глашатаев; и эти крики были обработаны музыкально, с типичными народными речитативами, узорчатыми фиоритурами, оригинальными каденциями, которыми украшают свои крики и возгласы разносчики, протодиаконы, плакальщицы, церковные чтецы Евангелия или Апостола. Глашатаи были расставлены во всех концах сцены и за пределами ее, с соответствующим распределением по голосам. Басы громоподобно выкрикивали свои крики, тенора заливались в своих фиоритурах, одни — увесисто, тяжело, другие — весело, точно кудахча, третьи — мелодично пели с забористыми переливами. Иногда тенора скликались с альтами, потом их заменяли низкие мужские голоса. Некоторые кричали прямо на публику, взбираясь на потолок самого театрального павильона, так сказать, на чердак берендеевских палат, и высовывали свои головы из оконцев по направлению к зрителю.

На стук и созыв глашатаев постепенно собирался народ. Люди входили точно в храм, богобоязненно держа руки со сложенными дланями, как святые на иконах. Начинался всенародный суд, который кончался славой царю Берендею. Тем временем очаровательная шалунья и дитя, Снегурочка, виновница всех любовных бед, ничего не ведая, бегала с кистью в руках и ради шалости макала ее во все горшки, крася все, что попадалось ей под руку. Потом, бросив эту шалость, она придумывала новую и беззастенчиво, как умеют это делать дети, рассматривала драгоценные пуговицы на одежде самого царя, который любовно ласкал очаровательного полуребенка.

Рассказ о постановке этого акта вызвал во мне воспоминание об интересном случае, на котором я остановлюсь, так как он вводит нас в тайники творческой души с ее бессознательными процессами.

Дело в том, что, когда репетировалось начало этого акта и богомазы висели в люльках на потолке, я любовался ими, был в духе, и моя фантазия работала. Но вот сотрудники, висевшие часами под потолком, забастовали. В самом деле, нелегко в течение всей репетиции качаться в люльке. Их сняли, потолок опустел. И я почувствовал себя Самсоном с остриженными волосами, лишенным прежней силы. Я завял. Это не был каприз, это происходило против моей воли. Я искренно хотел возбудить себя, я тормошил свою фантазию, но безрезультатно. Наконец надо мной сжалились и снова повесили люльки со статистами, и со мной произошло превращение — я тотчас же ожил. Что за странность! Отчего это?..

Прошло много лет. Я очутился в Киеве, во Владимирском соборе. Он был пуст. В одном из притворов слышалось тихое пение молитвы. Я вспомнил, как задолго перед этим, до постановки «Снегурочки», когда еще строился собор, я был там у В. Васнецова*. И тогда собор казался пустым, а сверху, из купола, падали и рассыпались по всей средине храма яркие блики света; целые снопы, струи солнечных лучей точно смачивали своими золотыми брызгами наиболее яркие места на металлических ризах икон. Среди царившей тишины раздавалось пение художников-богомазов, которые были подвешены к потолку в люльках и точно совершали обряд помазания елеем. У них были седые бороды. Вот откуда родилось у меня настроение картины у царя Берендея

в «Снегурочке»! Только теперь я понял источник своих творческих замыслов и пути, которые привели их на сцену.

Спектакль «Снегурочки» знаменателен тем, что в нем впервые выступил превосходный, талантливый артист труппы В. И. Качалов, который не сразу, а постепенно завоевал себе огромный успех и положение корифея.

Великолепно играла Снегурочку М. П. Лилина, и Бобыля с Бобылихой — И. М. Москвин и М. А. Самарова.

Превосходна была музыка, специально для нас написанная композитором Гречаниновым.

Спектакль не имел успеха. Казалось бы, что он заслуживал лучшей участи. Может быть, впрочем, успеху помешало то обстоятельство, что декорации последних двух актов плохо умещались на сцене и требовали слишком большого антракта для их перемены. Поэтому оба акта пришлось играть в одной и той же декорации, что совершенно спутало мизансцены и вызвало нежелательное сокращение пьесы.

ЛИНИЯ СИМВОЛИЗМА И ИМПРЕССИОНИЗМА

Продолжая отзываться на новое, мы отдали дань господствовавшему в то время в литературе *символизму* и *импрессионизму*. В. И. Немирович-Данченко разжег в нас если не увлечение Ибсеном, то интерес к нему, и в течение многих лет ставил его пьесы: «Эдда Габлер», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Привидения», «Бранд», «Росмерсхольм», «Пер Гюнт». На мою долю выпала постановка лишь двух пьес Ибсена: «Враг народа» («Доктор Штокман») и «Дикая утка», которые также готовились под литературным наблюдением Владимира Ивановича.

Но *символизм* оказался нам — актерам — не по силам. Для того чтобы исполнять символические произведения, надо крепко сжиться с ролью и пьесой, познать и впитать в себя ее духовное содержание, скристаллизовать его, отшлифовать полученный кристалл, найти для

него ясную, яркую, художественную форму, синтезирующую всю многообразную и сложную сущность произведения. Для такой задачи мы были малоопытны, а наша внутренняя техника была недостаточно развита. Знатоки объясняли неудачу актеров реалистическим направлением нашего искусства, которое якобы не уживается с символизмом. Но на самом деле причина была иная, как раз обратная, противоположная: в Ибсене мы оказались недостаточно реалистичны в области внутренней жизни пьесы.

Символизм, импрессионизм и всякие другие утонченные *измы* в искусстве принадлежат сверхсознанию и начинаются там, где кончается ультранатуральное. Но только тогда, когда духовная и физическая жизнь артиста на сцене развивается *натурально,* естественно, нормально, по законам самой природы, — сверхсознательное выходит из своих тайников. Малейшее насилие над природой,— и сверхсознательное прячется в недра души, спасаясь от грубой мышечной анархии.

Мы не умели тогда по произволу вызывать в себе натуральное, нормальное, естественное состояние на сцене. Мы не умели создавать в своей душе благоприятную почву для сверхсознания. Мы слишком много философствовали, умничали, держали себя в плоскости сознания. Наш символ был от ума, а не от чувства, сделанным, а не естественным. Короче говоря: мы не умели отточить до символа духовный реализм исполняемых произведений.

Правда, иногда, случайно, по неизвестным нам самим причинам, и к нам сходило вдохновение от Аполлона. Мне самому посчастливилось на публичной генеральной репетиции искренно и глубоко почувствовать трагический момент роли Левборга («Эдда Габлер»), когда он, потеряв рукопись, переживает последние минуты отчаяния перед самоубийством.

Такие счастливые моменты являлись как у меня, так и у других артистов-товарищей от простого случая, который, конечно, не может служить основой искусства.

Но, быть может, была и другая причина, чисто национального характера, делавшая ибсеновский символ трудным для нашего понимания. Быть может, никогда «белые кони Росмерсхольма» не станут для нас тем, чем является для русского человека поверие хотя бы о колеснице Ильи пророка, на которой он проезжает по небу во время грозы, в Ильин день.

Быть может, прав был Чехов, который однажды, ни с того ни с сего, закатился продолжительным смехом и неожиданно, как всегда, воскликнул:

«Послушайте! Не может же Артем играть Ибсена!»

И правда, норвежец Ибсен и русопет Артем были несоединимы.

Не относилось ли глубокомысленное восклицание Чехова и ко всем нам, артистам, новоиспеченным тогда символистам-ибсенистам?

ЛИНИЯ ИНТУИЦИИ И ЧУВСТВА

«ЧАЙКА»

Еще одна серия наших постановок и работ шла по линии интуиции и чувства. К этой серии я бы причислил все пьесы Чехова, некоторые Гауптмана, отчасти «Горе от ума», пьесы Тургенева, инсценировки Достоевского и др.

Первой постановкой из этой серии была пьеса А. П. Чехова — «Чайка».

Я не берусь описывать спектакли чеховских пьес, так как это невозможно. Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства. При этом оживают и мертвые предметы на сцене, и звуки, и декорации, и образы, создаваемые артистами, и самое настроение пьесы и всего спектакля. Все дело здесь в творческой интуиции и артистическом чувстве.

Линия интуиции и чувства подсказана мне Чеховым. Для вскрытия внутренней сущности его произведений необходимо произвести своего рода раскопки его душевных глубин. Конечно, того же требует всякое художественное произведение с глубоким духовным содержанием. Но к Чехову это относится в наибольшей мере, так как других путей к нему не существует. Все театры России и многие — Европы пытались передать Чехова старыми приемами игры. И что же? Их попытки оказались неудачными. Назовите хоть один театр или единичный спектакль, который показал бы Чехова на сцене с помощью обычной театральности. А ведь за его пьесы брались не кто-нибудь, а лучшие артисты мира, которым нельзя отказать ни в таланте, ни в технике, ни в опыте. И только Художественному театру удалось перенести на

сцену кое-что из того, что дал нам Чехов, и притом в то время, когда артисты театра и труппа находились в стадии формации. Это случилось благодаря тому, что нам посчастливилось найти новый подход к Чехову. Он — особенный. И эта его особенность является нашим главным вкладом в драматическое искусство.

Пьесы Чехова не обнаруживают сразу своей поэтической значительности. Прочтя их, говоришь себе:

«Хорошо, но... ничего особенного, ничего ошеломляющего. Все как надо. Знакомо... правдиво... не ново...»

Нередко первое знакомство с его произведениями даже разочаровывает. Кажется, что нечего рассказывать о них по прочтении. Фабула, сюжет?.. Их можно изложить в двух словах. Роли? Много хороших, но нет выигрышных, за которыми погонится актер на амплуа хороших ролей (есть и такой). Большинство из них — маленькие роли, «без ниточки» (т. е. в один лист, не требующий ниток для сшивания). Вспоминаются отдельные слова пьесы, сцены... Но странно: чем больше даешь волю памяти, тем больше хочется думать о пьесе. Одни места ее заставляют, по внутренней связи, вспоминать о других, еще лучших местах и наконец — о всем произведении. Еще и еще перечитываешь его — и чувствуешь внутри глубокие залежи.

Мне пришлось играть в пьесах Чехова одну и ту же роль по несколько сот раз, но я не помню спектакля, во время которого не вскрылись бы в моей душе новые ощущения, а в самом произведении — новые глубины или тонкости, которые не были мною раньше замечены.

Чехов — неисчерпаем, потому что, несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит всегда, в своем основном, духовном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о Человеческом с большой буквы.

Вот почему и мечта его о будущей жизни на земле — не маленькая, не мещанская, не узкая, а напротив — широкая, большая, идеальная, которая, вероятно, так и останется несбыточной, к которой надо стремиться, но осуществления которой нельзя достигнуть.

Чеховские мечты о будущей жизни говорят о высокой культуре духа, о Мировой Душе, о том Человеке, которому нужны не «три аршина земли», а весь земной шар, о новой прекрасной жизни, для создания которой нам на-

до еще двести, триста, тысячу лет работать, трудиться в поте лица, страдать.

Все это из области вечного, к которому нельзя относиться без волнения.

Его пьесы — очень действенны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие. Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле и что на нем одном, очищенном от всего псевдо-сценического, можно строить и основывать драматические произведения в театре. В то время как внешнее действие на сцене забавляет, развлекает или волнует нервы, внутреннее заражает, захватывает нашу душу и владеет ею. Конечно, еще лучше, если оба, т. е. и внутреннее и внешнее действия, тесно слитые вместе, имеются налицо. От этого произведение лишь выигрывает в полноте и сценичности. Но все-таки — внутреннее действие должно стоять на первом месте. Вот почему ошибаются те, кто играет в пьесах Чехова самую их фабулу, скользя по поверхности, наигрывая внешние образы ролей, а не создавая внутренние образы и внутреннюю жизнь. У Чехова интересен склад души его людей.

Ошибаются те, кто вообще в пьесах Чехова стараются *играть, представлять*. В его пьесах надо *быть,* т. е. *жить, существовать,* идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии. Тут Чехов силен самыми разнообразными, часто бессознательными приемами воздействия. Местами — он *импрессионист,* в других местах — *символист,* где нужно — *реалист,* иногда даже чуть ли не *натуралист*.

Вечер, восходит луна, двое людей — мужчина и женщина — перебрасываются почти ничего не значащими фразами, свидетельствующими разве о том, что они говорят не то, что чувствуют (чеховские люди часто поступают так). Вдали играют на рояли пошлый трактирный вальс, который заставляет думать о нищете духа, о мещанстве, о каботинстве окружающей среды. И вдруг — неожиданный вопль, вырывающийся из недр страдающего влюбленного сердца девушки. А затем — одна лишь короткая фраза, восклицание:

«Не могу... не могу я... не могу...»

Вся эта сцена ничего не говорит формально, но она

возбуждает бездну ассоциаций, воспоминаний, беспокойных чувств.

А вот безнадежно влюбленный юноша кладет у ног любимой бессмысленно, от нечего делать, убитую прекрасную белую чайку. Это великолепный жизненный символ.

Или вот — скучное появление прозаического учителя, пристающего к жене с одной и той же фразой, которой он, на протяжении всей пьесы, долбит ее терпение:

«Поедем домой... ребеночек плачет...»

Это реализм.

Потом, вдруг, неожиданно — отвратительная сцена площадной ругани матери-каботинки с идеалистом-сыном.

Почти натурализм.

А под конец: осенний вечер, стук дождевых капель о стекла окон, тишина, игра в карты, а вдали — печальный вальс Шопена; потом он смолк. Потом выстрел... жизнь кончилась.

Это уже импрессионизм.

Чехов, как никто, умеет выбирать и передавать человеческие настроения, прослаивать их сценами резко противоположного характера из бытовой жизни и пересыпать блестками своего чистого юмора. И все это он делает не только как художник с тонким вкусом, но и как человек, знающий секрет власти над сердцами артистов и зрителей.

Незаметно переводя их из одного настроения в другое, он ведет людей куда-то за собой.

Переживая каждое из этих настроений в отдельности, чувствуешь себя на земле, в самой гуще знакомой, мелкой обыденщины, от которой подымается в душе великое томление, ищущее выхода. Но тут Чехов незаметно приобщает нас к своей мечте, указывающей единственный выход из положения, и мы спешим унестись за ней вместе с поэтом.

Попав на эту линию глубокой золотоносной руды, идешь по ней и дальше, и, даже выбираясь на поверхность, продолжаешь ощущать ее под словами и действиями роли и пьесы.

Незрячему глазу кажется, что Чехов скользит по внешней линии фабулы, занимается изображением быта, мелких жизненных деталей. Но все это нужно ему лишь

как контраст к возвышенной мечте, которая непрестанно живет в его душе, томясь ожиданиями и надеждами.

Чехов одинаково владеет на сцене и внешней, и внутренней правдой. Во внешней жизни своих пьес он, как никто, умеет пользоваться мертвыми картонными бутафорскими вещами, декорациями, световыми эффектами и оживлять их. Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу. Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрывать нам жизнь человеческого духа. Как отделить нас и все, что в нас творится, от миров света, звука и вещей, среди которых мы живем и от которых так сильно зависит человеческая психология? И напрасно смеялись над нами за сверчков и прочие звуковые и световые эффекты, которыми мы пользовались в чеховских пьесах, выполняя лишь многочисленные ремарки автора. Если нам удавалось делать это хорошо, а не плохо, не по-театральному,— мы скорее заслуживали одобрения.

Трудно было бы создавать на сцене внутреннюю правду, правду чувств и переживания, среди внешней навязчивой и грубой театральной лжи.

Чехов с искусством истинного мастера умеет убивать и внешнюю и внутреннюю сценическую ложь красивой, художественной, подлинной правдой. При этом он очень разборчив в своей любви к правде. Ему нужны не банальные каждодневные переживания, зарождающиеся на поверхности души, не те слишком знакомые нам, заношенные ощущения, которые перестали даже замечаться нами и совершенно потеряли остроту. Чехов ищет свою правду в самых интимных настроениях, в самых сокровенных закоулках души. Эта правда волнует своей неожиданностью, таинственной связью с забытым прошлым, с необъяснимым предчувствием будущего, особой логикой жизни, в которой, кажется, нет здравого смысла, которая точно глумится и зло шутит над людьми, ставит их в тупик или смешит.

Все эти часто не передаваемые словами настроения, предчувствия, намеки, ароматы и тени чувств исходят из глубины нашей души, соприкасаются там с нашими боль-

шими переживаниями — религиозными ощущениями, общественной совестью, высшим чувством правды и справедливости, пытливым устремлением нашего разума в тайны бытия. Эта область точно пропитана взрывчатыми веществами, и лишь только какое-нибудь наше впечатление или воспоминание, как искра, коснется этой глубины, душа наша вспыхивает и загорается живыми чувствами.

К тому же все эти тончайшие ощущения души проникнуты у Чехова неувядающей поэзией русской жизни. Они бесконечно близки и милы нам, неотразимо обаятельны, и оттого, при встрече с ними, так охотно отдаешься их воздействию. И тогда уже нет возможности не зажить ими.

Чтобы играть Чехова, надо, прежде всего, докопаться до его золотоносной руды, отдаться во власть отличающему его чувству правды, чарам его обаяния, поверить всему,— и тогда, вместе с поэтом, идти по душевной линии его произведения к потайным дверям собственного художественного сверхсознания. Там, в этих таинственных душевных мастерских, создается «чеховское настроение» — тот сосуд, в котором хранятся все невидимые, часто не поддающиеся осознанию богатства и ценности чеховской души.

Но техника этой сложной внутренней работы и пути к творческому сверхсознанию — разнообразны. Мы оба, т. е. В. И. Немирович-Данченко и я, подходили к Чехову и зарытому в его произведениях духовному кладу каждый своим самостоятельным путем: Владимир Иванович — своим, художественно-литературным, писательским, я — своим, изобразительным, свойственным моей артистической специальности. Вначале это различие путей и подходов к пьесе мешало нам. Мы вдавались в продолжительные споры, переходя от частного к принципиальному, от роли к пьесе и искусству вообще. Дело доходило до ссор, но они были художественного и артистического происхождения и потому были неопасны. Напротив, они были благотворны, так как учили нас углубляться сознанием в самую сущность искусства. Что же касается разграничения наших подходов и разделения наших сил в работе театра на роли литературную и сценическую, то вскоре все это исчезло: мы убедились, что нельзя отделить *форму* от *содержания,* литературную психологическую или общественную сторону произведе-

ния от тех образов, мизансцен и вещественного оформления, которые в своей совокупности создавали художественность постановки.

Несомненно, однако, что наша коллективная работа над Чеховым, для того чтобы дать художественные результаты, требовала определенного соединения творческих сил, а именно: 1) такого театрального человека-писателя, драматурга и учителя театральной молодежи, каким был Владимир Иванович; 2) свободного от избитых театральных условностей режиссера, способного передавать на сцене настроения поэта и раскрывать жизнь человеческого духа в его пьесах при посредстве своих мизансцен, определенной манеры актерской игры, новых достижений в области световых и звуковых эффектов; 3) близкого душе Чехова художника-декоратора, каким был В. А. Симов.

Наконец, нужна была талантливая актерская молодежь, воспитанная на современной беллетристике, как Книппер, Лилина, Москвин, Качалов, Мейерхольд, Лужский, Грибунин и др. Режиссеры всячески старались помочь молодым артистам и натолкнуть их на верный творческий путь. Как всегда, ближе всего, под рукой были разные внешние режиссерские возможности — те постановочные театральные средства, которыми распоряжается режиссер, т. е. декорации, мизансцены, освещение, звуки, музыка, с помощью которых сравнительно нетрудно создавать *внешнее настроение*.

Часто оно воздействовало на душу актеров. Они чувствовали внешнюю правду, и тесно связанные с нею интимные воспоминания из собственной жизни воскресали в их душах, выманивая из них те чувства, о которых говорил Чехов. Тогда артист переставал играть, а начинал жить жизнью пьесы, становился ее действующим лицом. Действующее лицо пьесы естественно отражало душу артиста. Чужие слова и действия роли превращались в собственные слова и поступки артиста. *Происходило творческое чудо*. То наиболее важное и нужное таинство души, ради которого стоит приносить всевозможные жертвы, терпеть, страдать и работать в нашем искусстве.

Если *историко-бытовая линия* привела нас к *внешнему реализму*, то *линия интуиции и чувства* направила нас к *внутреннему реализму*. От него мы естественно, сами собой пришли к тому органическому творчеству, таинственные процессы которого протекают в области артисти-

ческого сверхсознания. Оно начинается там, где кончается и внешний и внутренний реализм. Этот путь интуиции и чувства — от внешнего через внутреннее к сверхсознанию — еще не самый правильный, но возможный. В то время он стал одним из основных,— по крайней мере в моем, лично, искусстве.

Обстоятельства, при которых ставилась «Чайка», были сложны и тяжелы.

Дело в том, что Антон Павлович Чехов серьезно заболел. У него произошло осложнение туберкулезного процесса. При этом душевное состояние его была таково, что он не перенес бы вторичного провала «Чайки», подобного тому, какой произошел при первой ее постановке в Петербурге. Неуспех спектакля мог оказаться гибельным для самого писателя. Об этом нас предупреждала его до слез взволнованная сестра Мария Павловна, умолявшая нас об отмене спектакля. Между тем он был нам дозарезу необходим, так как материальные дела театра шли плохо и для поднятия сборов требовалась новая постановка. Предоставляю читателю судить о том состоянии, с которым мы, артисты, выходили играть пьесу на премьере, собравшей далеко не полный зал (сбор был шестьсот рублей). Стоя на сцене, мы прислушивались к внутреннему голосу, который шептал нам:

«Играйте хорошо, великолепно, добейтесь успеха, триумфа. А если вы его не добьетесь, то знайте, что по получении телеграммы любимый вами писатель умрет, казненный вашими руками. Вы станете его палачами».

Как мы играли — не помню. Первый акт кончился при гробовом молчании зрительного зала. Одна из артисток упала в обморок, я сам едва держался на ногах от отчаяния. Но вдруг, после долгой паузы, в публике поднялся рев, треск, бешеные аплодисменты. Занавес пошел... раздвинулся... опять задвинулся, а мы стояли, как обалделые. Потом снова рев... и снова занавес... Мы все стояли неподвижно, не соображая, что нам надо раскланиваться. Наконец мы почувствовали успех и, неимоверно взволнованные, стали обнимать друг друга, как обнимаются в пасхальную ночь. М. П. Лилиной, которая играла Машу и своими заключительными словами пробила лед в сердцах зрителя, мы устроили овацию. Успех

рос с каждым актом и окончился триумфом. Чехову была послана подробная телеграмма.

Из артистов наибольший успех выпал на долю О. Л. Книппер (Аркадина) и М. П. Лилиной (Маша). Обе они прославились в этих ролях.

Превосходно играли В. В. Лужский (Сорин), А. Р. Артем (Шамраев), В. Э. Мейерхольд (Треплев), А. Л. Вишневский (Дорн)... В этом спектакле почувствовалось присутствие ярких артистических индивидуальностей, подлинных талантов, которые постепенно формировались в артистов, в боевую труппу.

С именем Чехова связано имя покойного критика Н. Е. Эфроса — самого горячего почитателя чеховского творчества. На премьере «Чайки» Н. Е. Эфрос первый бросился к рампе, вскочил на стул и начал демонстративно аплодировать. Он первый стал прославлять Чехова-драматурга, артистов и театр за коллективное создание этого спектакля. С тех пор Николай Ефимович вписался в число самых близких и интимных друзей нашего театра, отдал нам много своего любящего нежного сердца и до конца дней был неизменным другом и летописцем театра, который ему бесконечно обязан и благодарен.

ПРИЕЗД ЧЕХОВА. — «ДЯДЯ ВАНЯ»

Болезнь не позволяла Антону Павловичу приезжать в Москву во время сезона. Но с наступлением тепла, весной 1899 года, он приехал с тайной надеждой увидеть «Чайку» и требовал, чтобы мы ее ему показали.

«Послушайте, мне же необходимо, я же автор, как же я буду дальше писать?» — твердил он при всяком удобном случае.

Как быть? Сезон кончился, помещение театра перешло на лето в другие руки, все наше имущество было вывезено и сложено в тесном сарае. Чтоб показать один спектакль Чехову, пришлось бы проделать почти ту же работу, что и для начала целого сезона, т. е. нанимать театр, рабочих, разбирать все декорации, бутафорию, костюмы, парики, привозить их в театр, созывать актеров, репетировать, устанавливать свет и проч., и проч. А в результате — показной спектакль окажется неудачным. Нельзя хорошо наладить его наскоро. Кроме того,

неопытные актеры от непривычки к новому месту будут рассеянны, а это для чеховских пьес всего опаснее. В довершение всего зрительный зал походил на сарай, так как был совершенно пуст. По случаю ремонта из него была вывезена мебель. В пустом зале пьеса не зазвучит, и Чехов разочаруется. Но слово Чехова — для нас закон, и надо было исполнить его просьбу.

Показной спектакль состоялся в Никитском театре. На нем присутствовал Чехов и десяток зрителей. Впечатление, как мы и предполагали, было среднее. После каждого акта Антон Павлович прибегал на сцену, и лицо его далеко не отражало внутренней радости. Но при виде закулисной суеты он становился бодрым, улыбался, так как он любил кулисы и театр. Одних актеров Антон Павлович хвалил, другим же досталось. Особенно одной актрисе.

«Послушайте,— говорил он,— она же не может играть в моей пьесе. У вас же есть другая, чудесная исполнительница. Она же прекрасная артистка».

«Но как отнять роль? — заступались мы.— Ведь это равносильно выключению ее из труппы. Подумайте, какой это удар!»

«Послушайте, я же возьму пьесу»,— заключал Чехов почти жестоко, удивляя нас своей твердостью и непоколебимостью. Несмотря на исключительную нежность, деликатность и доброту, присущую Антону Павловичу, он в вопросах искусства был строг, неумолим и никогда не шел ни на какие компромиссы.

Чтоб не сердить и не волновать больного, ему не возражали, надеясь на то, что с течением времени все забудется. Но нет! Совершенно неожиданно Чехов вдруг изрекал:

«Послушайте, не может же она играть в моей пьесе».

На показном спектакле Антон Павлович, по-видимому, избегал меня. Я ждал его в уборной, но он не пришел. Дурной знак! Нечего делать, я сам пошел к нему.

«Поругайте меня, Антон Павлович»,— просил я его.

«Чудесно же, послушайте, чудесно! Только надо дырявые башмаки и брюки в клетку».

Больше я не мог ничего от него добиться. Что это? Нежелание высказать свое мнение, шутка, чтобы отвязаться, насмешка?.. Как же так: Тригорин, модный писатель, любимец женщин,— и вдруг брюки в клетку и рваные башмаки. Я же, как раз наоборот, надевал для

роли самый элегантный костюм: белые брюки, туфли, белый жилет, белую шляпу, и делал красивый грим.

Прошел год или больше. Я снова играл роль Тригорина в «Чайке» — и вдруг, во время одного из спектаклей, меня осенило:

«Конечно, именно дырявые башмаки и клетчатые брюки, и вовсе не красавчик! В этом-то и драма, что для молоденьких девушек важно, чтоб человек был писателем, печатал трогательные повести,— тогда Нины Заречные, одна за другой, будут бросаться ему на шею, не замечая того, что он и незначителен как человек, и некрасив, и в клетчатых брюках, и в дырявых башмаках. Только после, когда любовные романы этих «чаек» кончаются, они начинают понимать, что девичья фантазия создала то, чего на самом деле никогда не было».

Глубина и содержательность лаконических замечаний Чехова поразила меня. Она была весьма типична для него.

После успеха «Чайки» многие театры стали гоняться за Чеховым и вели с ним переговоры о постановке его другой пьесы — «Дядя Ваня». Представители разных театров навещали Антона Павловича на дому, и он вел с ними беседы при закрытых дверях. Это смущало нас, так как и мы были претендентами на его пьесу. Но вот однажды Чехов возвратился домой взволнованный и рассерженный. Оказалось, что один из начальствующих лиц театра, которому он давно, раньше нас, обещал свою пьесу, нехотя обидел Антона Павловича. Вероятно, не зная, что сказать и как начать разговор, директор спросил Чехова:

«Чем вы теперь занимаетесь?»

«Пишу повести и рассказы, а иногда и пьесы».

Что было дальше, я не знаю. В конце свидания Чехову преподнесли протокол репертуарной комиссии театра, в котором было сказано много лестных слов об его пьесе, принятой для постановки, однако, при одном условии,— чтобы автор переделал конец третьего акта, в котором возмущенный дядя Ваня стреляет в профессора Серебрякова.

Чехов краснел от возмущения, говоря о глупом разговоре, и тотчас же, цитируя нелепые мотивы переделки пьесы, как они были изложены в протоколе, разра-

жался продолжительным смехом. Только один Чехов умел так неожиданно рассмеяться в такую минуту, когда меньше всего можно было ждать от него веселого порыва.

Мы внутренно торжествовали, так как предчувствовали, что на нашей улице праздник, т. е. что судьба «Дяди Вани» решена в нашу пользу. Так, конечно, и случилось. Пьеса была отдана нам, чему Антон Павлович был чрезвычайно рад. Мы тотчас же принялись за дело. Надо было прежде всего воспользоваться присутствием Антона Павловича, чтобы договориться с ним об его авторских желаниях. Как это ни странно, но он не умел говорить о своих пьесах. Он смущался, конфузился и, чтобы выйти из неловкого положения и избавиться от нас, прибегал к своей обычной присказке:

«Послушайте, я же написал, там же все сказано».

Или грозил нам:

«Послушайте, я же не буду больше писать пьес. Я же получил за «Чайку» вот...»

И он вынимал при этом из кармана пятачок, показывал его нам,— и снова закатывался продолжительным смехом. Мы тоже не могли удержаться от смеха. Беседа временно теряла свой деловой характер. Но, выждав, мы возобновляли допрос, пока наконец Чехов не намекнет нам случайно брошенным словом на интересную мысль пьесы или на оригинальную характеристику своих героев. Так, например, мы говорили о роли самого дяди Вани. Принято считать, что он, в качестве управляющего имением профессора Серебрякова, должен носить традиционный театральный костюм помещика: высокие сапоги, картуз, иногда плетку в руках, так как предполагается, что помещик объезжает имение верхом. Но Чехов возмутился.

«Послушайте,— горячился он,— ведь там же все сказано. Вы же не читали пьесы».

Мы заглянули в подлинник, но никаких указаний не нашли, если не считать нескольких слов о шелковом галстуке, который носил дядя Ваня.

«Вот, вот же! Все же написано»,— убеждал нас Чехов.

«Что написано? — недоумевали мы.— Шелковый галстук?»

«Конечно же, послушайте, у него же чудесный галстук, он же изящный, культурный человек. Это же неправда,

что наши помещики ходят в смазных сапогах. Они же воспитанные люди, прекрасно одеваются, в Париже. Я же все написал».

Этот ничтожный намек отражал, по мнению Антона Павловича, всю драму — драму современной русской жизни: бездарный, никому не нужный профессор блаженствует; он незаслуженно пользуется дутой славой знаменитого ученого, он сделался кумиром Петербурга, пишет глупые ученые книги, которыми зачитывается старуха Войницкая. В порыве общего увлечения даже сам дядя Ваня некоторое время был под его обаянием, считал его великим человеком, работал на него бескорыстно в имении, чтобы поддержать знаменитость. Но оказалось, что Серебряков — мыльный пузырь, не по праву занимающий высокий пост, а живые талантливые люди, дядя Ваня и Астров, в это время гноят свою жизнь в медвежьих углах обширной неустроенной России. И хочется призвать к кормилу власти настоящих работников и тружеников, прозябающих в глуши, и посадить их на высокие посты вместо бездарных, хотя и знаменитых Серебряковых.

После разговора с Антоном Павловичем внешний образ дяди Вани почему-то ассоциировался в моем воображении с образом П. И. Чайковского.

При распределении ролей пьесы было также немало курьезов. Выходило так, что некоторые любимые Чеховым актеры нашего театра должны были играть все роли пьесы. Когда это оказывалось невозможным, Антон Павлович грозил нам:

«Послушайте, я же перепишу конец третьего акта и пошлю пьесу в Репертуарный комитет».

Трудно теперь поверить, что после премьеры «Дяди Вани» мы собрались тесной компанией в ресторане и лили там слезы, так как спектакль, по мнению всех, провалился. Однако время сделало свое дело: спектакль был признан, продержался более двадцати лет в репертуаре и стал известен в России, Европе и Америке.

Все артисты играли хорошо — и Книппер, и Самарова, и Лужский, и Вишневский. Наибольший успех имели Лилина, Артем и я в роли Астрова, которую я не любил вначале и не хотел играть, так как всегда мечтал о другой роли — самого дяди Вани. Однако Владимиру Ивановичу удалось сломить мое упрямство и заставить меня полюбить Астрова.

ПОЕЗДКА В КРЫМ

Это была весна нашего театра, самый благоуханный и радостный период его молодой жизни. Мы ехали к Антону Павловичу в Крым, мы отправлялись в артистическую поездку, мы — гастролеры, нас ждут, о нас пишут. Мы — герои дня не только в Москве, но и в Крыму, т. е. в Севастополе и в Ялте. Мы сказали себе:

«Антон Павлович не может приехать к нам, так как он болен, поэтому мы едем к нему, так как мы здоровы. Если Магомет не идет к горе, гора идет к Магомету».

Артисты, их жены, дети, няни, рабочие, бутафоры, костюмеры, парикмахеры, несколько вагонов имущества, в самую распутицу, двинулись из холодной Москвы под южное солнце. Шубы долой! Вынимайте легкие платья, соломенные шляпы! Нужды нет, что день-другой померзнем в дороге! Зато там согреемся! Целый вагон был отдан в наше распоряжение. Ехать предстояло двое суток. Когда люди молоды и весна на дворе, все кажется веселым и радостным. Нельзя описать всех шуток, забавных сцен, комических происшествий во время нашего путешествия. Мы пели, шалили, заводили новые знакомства.

Вот наконец Бахчисарай; теплое весеннее утро, цветы, татарские яркие костюмы, живописные уборы, солнце. А вот и белый Севастополь! Мало в мире городов красивее его! Белый песок, белые дома, меловые горы, голубое небо, синее море с белой пеной волн, белые облака при ослепительном солнце, белые чайки! Однако через несколько часов небо покрылось тучами, море почернело, поднялся ветер, пошел дождь с хлопьями снега, загудела без перерыва зловещая сирена. Снова зима! Бедный Антон Павлович, который должен был плыть к нам из Ялты в такую бурю! Но мы напрасно его прождали, напрасно искали на прибывшем из Ялты пароходе. От него пришла лишь телеграмма, извещавшая о его новом заболевании. Он едва ли приедет в Севастополь.

Летний театр, в котором мы должны были играть, стоял мрачно на берегу моря, с заколоченными дверями. Их всю зиму не открывали, а когда на наших глазах распахнули и мы вошли внутрь театра, нам показалось, что мы очутились на северном полюсе: так там было холодно и сыро! Ежедневно молодая труппа наших артистов перед началом репетиций собиралась на площадке около

театра. Тут же был известный театральный критик Васильев, приехавший для корреспонденций из Москвы.

«Так Гольдони странствовал со своими собственными критиками»,— пояснял он свою роль в нашей труппе.

Настала пасха, вернулось тепло. Неожиданно приехал Чехов. И он стал приходить по утрам на общие сборища к театру, в городской сад. Однажды Антон Павлович услыхал, что ищут доктора для захворавшего артиста Артема, которого он очень любил и которому он впоследствии специально писал роли и в «Трех сестрах» (Чебутыкина) и в «Вишневом саде».

«Послушайте, я же доктор при театре!» — воскликнул Чехов. Он гордился своими медицинскими знаниями гораздо больше, чем литературным талантом.

«Я же доктор по профессии, но иногда пишу в свободное время»,— говорил он очень серьезно. Чехов пошел лечить своего любимца Артема и прописал ему валерьяновых капель, т. е. то самое лекарство, которое в шутку дает всем его доктор Дорн — одно из действующих лиц его «Чайки».

Наступил первый спектакль. Мы показали Чехову, а кстати и Севастополю, «Дядю Ваню». Успех был чрезвычайный. Автора вызывали без конца и меры. На этот раз Чехов был доволен исполнением. Он впервые видел наш театр в полной обстановке публичного спектакля. Во время антрактов Антон Павлович заходил ко мне, хвалил, а по окончании сделал одно лишь замечание по поводу отъезда Астрова:

«Он же свистит, послушайте... Свистит! Дядя Ваня плачет, а Астров свистит!» — И на этот раз большего я добиться от него не мог.

«Как же так,— говорил я себе,— грусть, безнадежность и — веселый свист?»

Но и это замечание Чехова само собой ожило на одном из позднейших спектаклей. Я как-то взял да и засвистал: на-авось, по доверию. И тут же почувствовал правду! Верно! Дядя Ваня падает духом и предается унынию, а Астров свистит. Почему? Да потому, что он настолько изверился в людях и в жизни, что в недоверии к ним дошел до цинизма. Люди его уже не могут ничем огорчить. Но на счастье Астрова, он любит природу и служит ей идейно, бескорыстно; он сажает леса, а леса сохраняют влагу, необходимую для рек.

В числе пьес, привезенных нами тогда в Крым, была пьеса Гауптмана «Одинокие». Антон Павлович видел ее впервые, и пьеса ему нравилась больше его собственных пьес.

«Это же настоящий драматург! Я же не драматург, послушайте, я — доктор».

Из Севастополя мы переехали в Ялту, где нас ждал почти весь русский литературный мир, который, точно сговорившись, съехался в Крым к нашим гастролям. Там были в то время Бунин, Куприн, Мамин-Сибиряк, Чириков, Станюкович, Елпатьевский и, наконец, только что прославившийся тогда Максим Горький, живший в Крыму из-за болезни легких. Тут произошло наше знакомство с Горьким, которого мы общими усилиями убеждали писать нам пьесы. Одна из его будущих пьес, «На дне», была в то время уже задумана, быть может, даже набросана в основных чертах, и он рассказал мне ее содержание.

Кроме писателей, в Крыму было много артистов, музыкантов, и среди них выделялся молодой С. В. Рахманинов.

Ежедневно, в известный час, все актеры и писатели сходились на даче Чехова, который угощал гостей завтраком. Хозяйничала сестра Антона Павловича, Мария Павловна, наш общий друг. На главном месте хозяйки восседала мать Антона Павловича, прелестная старушка, всеми нами любимая. Слушая рассказы об успехах пьес Антона Павловича, она, несмотря на свои преклонные лета, непременно захотела поехать в театр, чтобы смотреть не нас, конечно, а Антошину пьесу. В день ее выезда, придя до завтрака, я застал Чехова чрезвычайно взволнованным. Оказывается, что мамаша вынула из сундука свое старинное шелковое платье, чтобы надеть его вечером в театр. Антон Павлович пришел в ужас:

«Мамаша в шелковом платье смотрит пьесу Антоши! Послушайте, нельзя же так».

И тут же, после горячего восклицания, он закатывался веселым, очаровательным смехом, потому что бытовая картина мамаши, сидящей в шелковом платье и аплодирующей сыну, который написал пьесу и теперь ездит в театр, чтобы раскланиваться публике, казалась ему очень смешной и мещански-сентиментальной.

На ежедневных обедах у Чехова часто говорили о литературе. Эти споры специалистов открывали мне много важных и полезных для режиссера и актера тайн, о которых не ведают наши сухие педагоги по истории литературы. Чехов убеждал всех, чтобы они писали пьесы для Художественного театра. Однажды кто-то сказал, что из какой-то повести Чехова легко сделать пьесу. Принесли книгу и заставили Москвина читать рассказы. Его чтение так понравилось Антону Павловичу, что с тех пор ежедневно после обеда он заставлял талантливого артиста читать что-нибудь. Вот как Москвин сделался присяжным чтецом чеховских рассказов на благотворительных концертах.

Наши гастроли в Крыму кончились. В награду за наш приезд Чехов и Горький обещали написать нам по пьесе. Между нами говоря, это и была одна из главных причин, почему гора двинулась к Магомету.

«ТРИ СЕСТРЫ»

После успеха «Чайки» и «Дяди Вани» театр не мог уже обойтись без новой пьесы Чехова. Таким образом, наша судьба с тех пор находилась в руках Антона Павловича: будет пьеса, будет и сезон, не будет пьесы — театр потеряет свой аромат. Естественно, что мы интересовались ходом работы писателя. Самые свежие сведения о нем получались от О. Л. Книппер. Однако, почему она так хорошо осведомлена обо всем? Почему она поминутно проговаривается то о здоровье Антона Павловича, то о погоде в Крыму, то о пьесе, то о приезде или неприезде в Москву Чехова?..

«Э-э! — сказали мы с Петром Ивановичем»...

Наконец, к общей радости, Чехов прислал первый акт новой пьесы — без названия. Потом пришел второй акт, третий — не хватало только последнего. Наконец приехал и сам Антон Павлович с последним актом, и было назначено чтение пьесы в присутствии самого автора. В фойе был поставлен большой стол, покрытый сукном, все расселись вокруг него, с Чеховым и режиссерами в центре. Присутствовали: вся труппа, служащие, кое-кто из рабочих и из портных. Настроение было приподнятое. Автор волновался и чувствовал себя неуютно на председательском

месте. Он то и дело вскакивал, отходил, прохаживался, особенно в те минуты, когда разговор принимал, по его мнению, неверное или просто неприятное для него направление. Обмениваясь впечатлениями по поводу только что прочитанной пьесы, одни называли ее драмой, другие — трагедией, не замечая того, что эти названия приводили Чехова в недоумение. Один из ораторов, с восточным акцентом, стараясь блеснуть своим адвокатским красноречием, начал с пафосом свою речь трафаретными словами:

«Я прынцыпыально не согласен с автором, но...» и т. д.

Этого «прынцыпыально» Антон Павлович не выдержал. Он ушел из театра, стараясь остаться незамеченным. Когда его отсутствие обнаружилось, мы не сразу поняли происшедшее и подумали, что он захворал.

По окончании беседы я бросился к Чехову на квартиру и застал его не только расстроенным и огорченным, но и сердитым, каким он редко бывал.

«Нельзя же так, послушайте... Прынцыпыально!..» — воскликнул он, передразнивая оратора.

Должно быть, трафаретная фраза переполнила терпение Антона Павловича. Но была и более важная причина. Оказывается, что драматург был уверен, что он написал веселую комедию, а на чтении все приняли пьесу как драму и плакали, слушая ее. Это заставило Чехова думать, что пьеса непонятна и провалилась.

После первого чтения пьесы началась режиссерская работа. Прежде всего В. И. Немирович-Данченко, как всегда, направил литературную часть, а я, как полагается, написал подробную мизансцену: кто куда, для чего должен переходить, что должен чувствовать, что должен делать, как выглядеть и проч.

Артисты работали усердно и потому довольно скоро срепетировали пьесу настолько, что все было ясно, понятно, верно. И тем не менее пьеса не звучала, не жила, казалась скучной и длинной. Ей не хватало *чего-то.* Как мучительно искать это *что-то,* не зная, что это! Все готово, надо бы объявлять спектакль, но если пустить его в том виде, в каком пьеса застыла на мертвой точке,— успеха не будет. А между тем мы чувствовали, что есть элементы для него, что для этого все подготовлено и не хватает только магического *чего-то.* Сходились, усиленно репетировали, впадали в отчаяние, расходились, а на

следующий день опять повторялось то же самое, но безрезультатно.

«Господа, все это потому, что мы мудрим,— вдруг решил кто-то.— Мы играем самую чеховскую скуку, самое настроение, мы тянем, надо поднять тон, играть в быстром темпе, как водевиль».

После этого мы начали играть быстро, т. е. старались говорить и двигаться скоро, отчего комкалось действие, просыпался текст слов, целые фразы. Получалась общая сутолока, от которой становилось еще скучнее. Трудно было даже понимать то, о чем говорят действующие лица и что происходит на сцене.

В одну из таких мучительных репетиций произошел интересный случай, о котором мне хочется рассказать. Дело было вечером. Работа не ладилась. Актеры остановились на полуслове, бросили играть, не видя толка в репетиции. Доверие к режиссеру и друг к другу было подорвано. Такой упадок энергии является началом деморализации. Все расселись по углам, молчали в унынии. Тускло горели две-три электрические лампочки, и мы сидели в полутьме; сердце билось от тревоги и безвыходности положения. Кто-то стал нервно царапать пальцами о скамью, от чего получился звук скребущей мыши. Почему-то этот звук напомнил мне о семейном очаге; мне стало тепло на душе, я почуял правду, жизнь, и моя интуиция заработала. Или, может быть, звук скребущей мыши в соединении с темнотой и беспомощностью состояния имел когда-то какое-то значение в моей жизни, о котором я сам не ведаю. Кто определит пути творческого сверхсознания!

По тем или другим причинам я вдруг почувствовал репетируемую сцену. Стало уютно на сцене. Чеховские люди зажили. Оказывается, они совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать. Я почуял правду в таком отношении к чеховским героям, это взбодрило меня, и я интуитивно понял, что надо было делать.

После этого работа снова закипела. Не ладилась только роль Маши у Книппер, но с ней занялся Владимир Иванович, и при дальнейших репетициях у нее тоже вскрылось что-то в душе, и роль пошла превосходно.

Бедный Антон Павлович не дождался спектакля. Он уехал за границу под предлогом ухудшения здоровья, хотя я думаю, что была и другая причина, т. е. волнение

за свою пьесу. Это предположение подтверждалось и тем, что он не давал нам своего адреса, по которому мы должны были бы известить его о результате спектакля. Его не знала даже сама Книппер, а казалось бы, что она...

Вместо Антона Павловича остался его ставленник по военным делам, милый полковник, который должен был следить, чтобы не было никаких упущений по части обмундировки, выправки, привычек офицеров, их жизни и быта и проч. На эту сторону Антон Павлович обращал особое внимание, так как по городу ходили слухи, что Чехов написал пьесу против военных, и это вызывало в их среде смущение, недобрые чувства и тревожные ожидания. На самом деле Антон Павлович меньше всего хотел обижать военное сословие. Он прекрасно относился к нему, особенно к армейцам, которые, по его словам, несли культурную миссию, приезжая в медвежьи углы и принося с собой новые запросы, знания, искусство, веселье и радость.

В связи с постановкой «Трех сестер» вспоминается еще случай, характеризующий Чехова. Во время генеральных репетиций мы получили от него из-за границы письмо, опять-таки без точного обозначения адреса. Оно гласило только: «Вычеркнуть весь монолог Андрея в последнем акте и заменить его словами: «Жена есть жена». В рукописи автора у Андрея был блестящий монолог, великолепно рисующий мещанство многих русских женщин: до замужества они хранят в себе налет поэзии и женственности, но, выйдя замуж, спешат надеть капот, туфли, безвкусные и богатые уборы; в такие же капоты и туфли облачаются их души. Что сказать о таких женщинах и стоит ли долго на них останавливаться? «Жена — есть жена!» Тут посредством интонации актера все может быть выражено. И на этот раз сказался содержательный и глубокомысленный лаконизм Чехова.

На премьере имел очень большой успех первый акт, изображающий именины Ирины; пришлось многократно выходить на вызовы (которые в то время еще не были отменены). Но после других актов и по окончании пьесы аплодисменты были настолько жидки, что мы с натяжкой выходили по разу. Нам тогда казалось, что спектакль не имел успеха и что пьеса и исполнение не приняты. Потребовалось много времени, чтобы творчество Чехова и в этой пьесе дошло до зрителей.

В смысле актерского и режиссерского творчества этот спектакль считается одним из лучших в нашем театре. Действительно, Книппер, Лилина, Савицкая, Москвин, Качалов, Грибунин, Вишневский, Громов (а впоследствии Леонидов), Артем, Лужский, Самарова могут считаться образцовыми исполнителями и создателями классических чеховских образов. Я также имел успех в роли Вершинина, но не у себя самого, так как не нашел в этой роли того самочувствия и состояния, которое создается при полном слиянии с ролью и поэтом.

А. П. Чехов, по возвращении из-за границы, остался доволен нами, но только жалел, что не так звонили и изображали военные сигналы во время пожара. Он поминутно печалился и жаловался нам на это. Мы предложили ему самому перерепетировать закулисные звуки пожара и предоставили ему для этого весь сценический аппарат. Антон Павлович с радостью принял на себя роль режиссера и, с увлечением принявшись за дело, дал целый список вещей, которые следовало приготовить для звуковой пробы. Я не был на репетиции, боясь мешать ему, и потому не знал, что там происходило.

На спектакле, после сцены пожара, Антон Павлович вошел в мою уборную, тихо и скромно сел в угол дивана и молчал. Я удивился и стал расспрашивать его.

«Послушайте, нельзя же так! Они же ругаются!» — коротко объяснил он мне.

Оказывается, что рядом с директорской ложей сидела компания зрителей, которая сильно ругала пьесу, актеров, театр, а когда началась какофония звуков пожара, они не поняли, что это должно было изображать, и стали хохотать, острить и глумиться, не зная, что рядом с ними сидел автор пьесы и режиссер пожарных звуков.

Рассказав о происшедшем, Антон Павлович закатился добродушным смехом, а потом закашлялся так, что стало страшно за него и его болезнь.

ПЕРВАЯ ПОЕЗДКА В ПЕТЕРБУРГ

По укоренившемуся издавна обычаю, московский сезон кончался проводами и шумными овациями, направленными по адресу всех артистов труппы. Впоследствии, когда была устроена вращающаяся сцена, для финала оваций ее пускали в ход, и вся стоящая на подмостках

труппа, вместе с декорацией, на виду у публики, двигалась в путь и уезжала вместе с полом сцены в глубь ее, а публика оставалась перед изнанкой повернувшихся к ней декораций, на которых написано было «Счастливо оставаться».

С большим страхом, движимые материальной необходимостью, мы впервые отправились в Петербург. Эта поездка пугала нас тем, что искони между обеими столицами существовала вражда. Петербургское не имело успеха в Москве, а московское — в Петербурге. Мы ждали от Петербурга проявления антагонизма по отношению к нам — приезжим московским артистам. К счастью, предположение наше не сбылось, и мы были приняты превосходно. Мало того, с первого же знакомства у нас создалась самая тесная связь с Петербургом, и потому ежегодно, по окончании московского сезона, мы ездили туда со всеми новыми постановками.

Наши петербургские гастроли были особенные, и вот почему. В Москве в то время у нас было очень много друзей. Но и мы для них, и они для нас были — свои, московские; мы могли видеть друг друга всегда, когда захочется. А с петербургскими друзьями мы встречались раз в год в течение полутора-двух месяцев, и то не каждый сезон. Эти встречи происходили весной, когда тает Нева и идет ладожский лед, когда начинают зеленеть деревья, зацветают кусты, когда растворяются окна домов, поют жаворонки, соловьи, когда надевают легкие платья и едут на острова, на взморье, когда солнце светит ярче, греет теплее, и приходят белые ночи, которые не дают спать. Петербургская весна и приезд «художественников» сплелись в представлении нашем и наших северных друзей. Это вносило красоту и поэзию в наши встречи, обостряло радость при приезде и грусть при расставании. Нас баловали, принимали свыше наших заслуг.

После такого предисловия я могу говорить о петербургских гастролях, не боясь того, что мой рассказ примется за пошлое актерское хвастовство. Впрочем, пусть лучше за меня говорит один из наших петербургских друзей, старый театрал, отрывок из письма которого я приведу:

«Уже несколько лет прошло с тех пор, как прекратились весенние приезды к нам Московского Художественного театра. Столько великих событий произошло с тех пор, что кажется — это было очень давно. Но в перспек-

тиве прошлого еще яснее видно, чем были для нас эти ваши приезды, эти «гастроли», на которые рвалась вся интеллигенция, вся учащаяся молодежь, на которые доставали себе места — в то трудное для них время — и сознательные рабочие, ученики Смоленской школы и других вечерних курсов. Вы слышали от ваших администраторов о многотысячных толпах, которые стояли днем и ночью перед театром на площади, иногда в сильный мороз или мартовскую слякоть, чтобы попасть в очередь за билетом; вы видели перед собой в театре наэлектризованную публику, которая слушала вас, затаив дыхание, и восторженно кричала после закрытия занавеса; вы получали цветы и венки, подбирали со сцены скромные букетики, которые бросали вам с верхов студенты и курсистки, и, уезжая в Москву, вы приветливо кланялись из вагонных окон бесчисленному множеству чужих, но уже связанных с вами людей, собравшихся с разных концов города, чтобы проводить вас, взглянуть на вас еще раз и помахать платком вслед вашему удаляющемуся поезду. Но сознавали ли вы, что те наши чувства, которые выражались в этих встречах, овациях и проводах, имели свой особый тембр,— не тот, с которым мы встречали и провожали других своих любимцев?.. Старые театралы, мы с юности знали высокие восторги и благодатные потрясения, которые дают нам могучие таланты художников сцены. Мы плакали в театре и потом кричали, как дети, чтобы излить переполнившие душу стихийные волнения. И, встречая великих артистов, мы ждали этих потрясений опьяняющих восторгов. Но вас мы ждали и встречали по-особому: вас мы ждали и встречали, как весну, которая несет с собою светлую радость, и мечты, и надежды, которая вскрывает даже в заглохших, забитых жизнью сердцах поющие родники живой поэзии. Ваши лучшие постановки мы ходили смотреть без счету раз, и не смотреть только, *слушать* их мы ходили, как музыку, и, слушая, испытывали счастье. Художественное наслаждение, моменты экстаза — это мы находили в театре и раньше, но что сценическое искусство может быть таким родным и чудесным, как весна, что оно может давать людям всех возрастов такое молодое, трепетное, уносящее к новым далям счастье,— это мы узнали только благодаря вам... Чувствовали ли вы все это? Доходил ли до вас аромат тех настроений, которые вы в нас вызывали?..»

Нас фетировали [1] в разнообразных кругах общества с совершенно исключительной сердечностью и теплотой. Особенно памятен один многолюдный торжественный обед в огромном зале ресторана Контана при первом нашем приезде в Петербург: лучшие в то время ораторы — А. Ф. Кони, С. А. Андреевский, Н. П. Карабчевский приветствовали нас интересными по содержанию и талантливыми по форме речами. Так, например, А. Ф. Кони стал в позу строгого прокурора и, придав соответствующее выражение своему характерному лицу, произнес сухим, официальным тоном, обращаясь к В. И. Немировичу-Данченко и ко мне:

«Подсудимые, встаньте!»

Мы послушались и поднялись с места.

«Господа присяжные,— начал свою речь Кони,— перед вами два преступника, совершивших жестокое дело. Они, с заранее обдуманным намерением, зверски убили всеми любимую, хорошо нам всем знакомую, почтенную, престарелую... (после некоторой комической паузы) — *рутину*. (Снова серьезный тон прокурора). Убийцы безжалостно сорвали с нее ее пышный наряд. Они выломали четвертую стену и показали толпе интимную жизнь людей; они беспощадно уничтожили театральную ложь и заменили ее правдой, которая, как известно, колет глаза» и т. д.

Приблизительно так говорил Кони, а в заключительных словах своей речи, обращаясь ко всем присутствующим, просил их применить к обвиняемым высшую меру наказания, т. е.:

«Навсегда заключить их... в наши любящие сердца».

Другой известный оратор, С. А. Андреевский, неожиданно объявил во всеуслышание:

«К нам приехал театр, но, к нашему полному изумлению, в нем нет ни одного актера и ни одной актрисы».

Казалось, что оратор собирается нас критиковать, и мы невольно насторожили уши.

«Я не вижу здесь ни округленного актерского рта, ни крепко завитых волос, сожженных щипцами от ежедневных завивок,— продолжал оратор,— я не слышу зычных голосов. Ни на чьем лице я не читаю жажды похвал. Здесь нет актерской поступи, театральных жестов,

[1] Фетировать — от французского глагола fêter — чествовать. *(Ред.)*

ложного пафоса, воздевания рук, актерского темперамента с потугами. Какие же это актеры!.. А актрисы? Я не слышу их шуршащих юбок, закулисных сплетен и интриг. Взгляните сами: где у них крашеные щеки, подведенные глаза и брови?.. В труппе нет ни актеров, ни актрис. Есть только люди, глубоко чувствующие...» Далее шли комплименты.

А вот еще бытовая картинка нашей петербургской жизни. Мы в гостях у молодежи — в маленькой квартире, набитой так, что многим приходится стоять за входной дверью, на холодной лестнице, и ждать случая, чтобы подойти к «москвичам» и поговорить с ними об искусстве, о Чехове, об Ибсене или Метерлинке, по поводу мыслей, пришедших в голову во время того или другого спектакля, или для разъяснения недоумений в трактовке пьесы и отдельных ролей. Мы сидим за столом с угощением и пивом, приобретенным на последние гроши, а вся молодежь стоит кругом, смотрит на нас и угощает. Говорят, философствуют. В. И. Качалов декламирует, И. М. Москвин смешит, А. Л. Вишневский громче всех хохочет. Не дают окончить одной пламенной речи, как уже новый оратор влезает на стул с другой речью. Потом все поют песни.

В связи с гастролями в Петербурге вспоминаются мне и те вечера, которые мы ежегодно устраивали там, исполняя отдельные акты из пьес Чехова без декораций, гримов и костюмов. Мы любили этот вид сценических выступлений, который позволяет, передавая внешнее действие пьесы лишь сдержанными движениями и намеками, сосредоточить все внимание зрителя на внутренней жизни действующих лиц, выражающейся в мимике, в глазах и в интонациях голоса. По-видимому, и публика любила эти наши выступления.

Последний спектакль в Петербурге обыкновенно являлся заключительным вечером зимнего сезона театра и началом летнего отдыха. В этот вечер или, вернее, в эту ночь, после спектакля, нередко устраивалась какая-нибудь грандиозная поездка на острова. Это был наш чудесный весенний праздник.

Могут ли не-актеры понять значение для нас этих слов: «окончание сезона», и цену праздника в этот зна-

менательный день? Окончание сезона, даже для самого преданного искусству артиста, это — начало свободы,— правда, лишь летней, временной; это — конец строжайших обязательств, поддерживаемых почти военной дисциплиной; это — право болеть, так как в сезоне мы принуждены нередко выступать на сцене даже с высокой температурой; это — право дышать воздухом и видеть солнце и дневной свет, так как в сезоне актер не имеет времени гулять, а дневной свет видит лишь пока идет в театр на утреннюю репетицию: остальное время он проводит на сцене при тусклом свете нескольких электрических лампочек или при ярком освещении рампы. Во время сезона мы ложимся спать, когда мастеровой встает, чтобы идти на работу, мы просыпаемся, когда улицы переполнены народом.

Конец сезона — это право делать то, чего требует чувство, воля и ум, которые почти весь год подчинены драматургам, режиссеру, репертуару, конторе театра. Такая жизнь добровольного раба продолжается с августа по июнь и более. Поэтому последний день ее и первый день начала двухмесячной передышки является для нас знаменательным и долго ожидаемым моментом жизни.

В вечер последнего спектакля сезона, когда на дворе благоухает чудесная петербургская весна с теплым морским воздухом, весенними цветами, первой зеленью, ароматами, соловьями, при самом начале зарождающихся белых ночей, наши милые, нежные, ласковые и гостеприимные петербургские друзья составляли подписку и устраивали прогулку по Неве и по взморью. Для этого нанимался на всю ночь невский пароход. Восход солнца встречался на взморье; там ловили или просто покупали рыбу и из нее варили уху. На рассвете катались на лодке по взморью, высаживались на острова, гуляли по лесу, встречали знакомых, которые оказывались застигнутыми там во время развода мостов на Неве.

Однажды, в такую ночь, мы встретили там старого, в свое время знаменитого опереточного артиста, славившегося исполнением цыганских песен, Александра Давыдовича Давыдова. Когда он был еще в силе, его нельзя было слушать без слез,— так задушевно было его пение. Недаром же он был любимцем знаменитого тенора, Анджело Мазини. Давыдов состарился, превратил-

ся в руину, голос его пропал, но слава о нем продолжала жить. Надо было показать знаменитого старика нашей молодежи, чтобы и они могли сказать своим детям: «Мы тоже слыхали знаменитого Давыдова». Нам удалось убедить Александра Давыдовича спеть несколько его коронных цыганских романсов. Разбудили хозяина кафе, попросили его открыть ресторан, заварить чай... Давыдов со старческим хрипом пропел или, вернее, музыкально продекламировал несколько романсов и все-таки заставил нас пролить слезы. Он проявил высокое искусство слова в дилетантской области цыганского пения и, кроме того, заставил нас задуматься о том секрете декламации, произношения и выразительности, который был ему известен, а нам — артистам драмы, имеющим постоянно дело со словом,— нет! После этого свидания я уже не видал знаменитого старика, так как он вскоре скончался.

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ГАСТРОЛИ

В иные годы, по окончании петербургского сезона, мы ехали в Киев, Одессу или Варшаву. Эти поездки на юг, в теплый климат, к морю, Днепру или Висле, были нами очень любимы. И там было много милых друзей, которые хотели видеть в нас и в привезенном нами репертуаре и искусстве душу любимых поэтов, надежду на просвет в будущем, стремление к свободе и к лучшей жизни. Здесь повторялось то же, что и в Петербурге. И тут я могу говорить об успехах театра с той же оговоркой, как раньше, при описании петербургских гастролей. Из Одессы, Киева, Варшавы тоже есть письма от старых и молодых театралов, вспоминающих о записях на билеты, о толпах народа перед театром, встречах и проводах, подношениях, цветочном дожде, уличных овациях и прочих атрибутах артистического успеха. И там устраивали folle journée [1] в честь нашего театра: нанимался пароход, в нижние каюты которого прятался оркестр военной музыки, румынский оркестр, хор, отдельные певцы. В разгар веселья их выпускали на палубу, отчего общее праздничное настроение еще более разрасталось. Начинались танцы на открытом воздухе, под горячим солн-

[1] Буквально — безумный день (*фр.*).

цем, среди водяной стихии Днепра. А то вдруг, неожиданно, останавливали пароход на облюбованном месте с живописным лугом и затевали игры с призами, бега, огромный grand rond [1] или шествие с музыкой.

В провинции конец сезона отмечался обычно праздником, на котором нас фетировали превыше заслуг. Торжественный ужин затягивался далеко за полночь. Однажды такое ночное сборище происходило после спектакля в городском киевском саду, на высоком берегу Днепра. После ужина мы всей компанией гуляли по берегу реки и пробрались в дворцовый парк. Там мы очутились в обстановке тургеневской эпохи, со старинными аллеями, боскетами. В одном из мест парка мы узнали нашу декорацию и планировку из второго акта тургеневской пьесы «Месяц в деревне». Рядом с площадкой были точно заранее приготовленные места для зрителя; туда мы усадили всю гуляющую с нами компанию и начали импровизированный спектакль в живой природе. Подошел мой выход: мы с О. Л. Книппер, как полагается по пьесе, пошли вдоль длинной аллеи, говоря свои реплики, потом сели на скамью по нашей привычной мизансцене, заговорили и... остановились, так как не были в силах продолжать. Моя игра в обстановке живой природы казалась мне ложью. А еще говорят, что мы довели простоту до натурализма! Как условно оказалось то, что мы привыкли делать на сцене.

В Одессе проводы чуть было не окончились катастрофой. Это было в тот период, когда закипело одно из очередных предреволюционных брожений. Атмосфера была сгущенной, полиция — начеку. По выходе из театра мы, т. е. все артисты труппы, оказались окруженными большой и шумливой толпой. Она стискивала нас и несла за собой вдоль по улицам, по приморскому бульвару. В конце бульвара толпу уже ждал отряд полиции. По мере того как мы приближались к ней, атмосфера все более сгущалась вокруг нас.

Каждую минуту можно было ждать, что полиция бросится разгонять толпу нагайками. Однако на этот раз дело обошлось без побоища: толпа стала расходиться. Когда я пришел в свою комнату, на улице были еще слышны крики отдельных голосов. Очевидно, там что-то произошло, но в темноте ничего не было видно.

---

[1] большой круг *(фр.)*. Здесь — фигура в общем танце. *(Ред.)*

С. Т. МОРОЗОВ И ПОСТРОЙКА ТЕАТРА

Несмотря на художественный успех театра, материальная сторона его шла неудовлетворительно. Дефицит рос с каждым месяцем. Запасный капитал был истрачен, и приходилось созывать пайщиков дела для того, чтобы просить их повторить свои взносы. К сожалению, большинству это оказалось не по средствам, и они, несмотря на горячее желание помочь театру, принуждены были отказаться. Момент был почти катастрофический для дела. Но и на этот раз добрая судьба позаботилась о нас, заблаговременно заготовив нам спасителя.

Дело в том, что еще в первый год существования театра на один из спектаклей «Федора» случайно заехал Савва Тимофеевич Морозов. Этому замечательному человеку суждено было сыграть в нашем театре важную и прекрасную роль мецената, умеющего не только приносить материальные жертвы искусству, но и служить ему со всей преданностью, без самолюбия, без ложной амбиции и личной выгоды. С. Т. Морозов просмотрел спектакль и решил, что нашему театру надо помочь. И вот теперь этому представился случай.

Неожиданно для всех он приехал на описываемое заседание и предложил пайщикам продать ему все паи. Соглашение состоялось, и с того времени фактическими владельцами дела стали только три лица: С. Т. Морозов, В. И. Немирович-Данченко и я. Морозов финансировал театр и взял на себя всю хозяйственную часть. Он вникал во все подробности дела и отдавал ему все свое свободное время. Будучи в душе артистом, он, естественно, чувствовал потребность принять активное участие в художественной стороне. С этой целью он просил доверить ему заведывание электрическим освещением сцены. По своим делам ему приходилось проводить большую часть лета в Москве, пока его семья отдыхала в деревне. Пользуясь своим одиночеством, Савва Тимофеевич в летние дни посвящал все свое свободное время пробам театрального освещения. Ради них он превращал свой дом и сад при нем в экспериментальную мастерскую: в зале производились всевозможные опыты; в ванной комнате была химическая лаборатория, в которой изготовлялись лаки разных цветов для окрашивания электрических ламп и стекол ради получения более художественных оттенков освещения сцены. В большом саду при доме также про-

изводились пробы всевозможных эффектов, для которых требовалось большое расстояние. Сам Морозов вместе со слесарями и электротехниками, в рабочей блузе, трудился, как простой мастер, удивляя специалистов своим знанием электрического дела. С наступлением сезона Савва Тимофеевич сделался главным заведующим электрической частью и поставил ее на достаточную высоту, что было нелегко при плохом состоянии, в котором находились машины в арендованном нами театре «Эрмитаж» в Каретном ряду. Несмотря на свои многосложные дела, Морозов заезжал в театр почти на каждый спектакль, а если ему это не удавалось, то заботливо справлялся по телефону, что делается там как по его части, так и по всем другим частям сложного театрального механизма.

Савва Тимофеевич был трогателен своей бескорыстной преданностью искусству и желанием посильно помогать общему делу. Помню, например, такой случай: не ладилась последняя декорация в пьесе В. И. Немировича-Данченко «В мечтах», которая была уже объявлена на афише. За неимением времени переделать неудавшуюся декорацию пришлось исправлять ее. Для этого все режиссеры и их помощники общими усилиями искали среди театрального имущества вещи, чтобы украсить ими комнату и прикрыть недостатки. Савва Тимофеевич Морозов не отставал от нас. Мы любовались, глядя, как он, солидный немолодой человек, лазил по лестнице, вешая драпировки, картины, или носил мебель, вещи и расстилал ковры. С трогательным увлечением он отдавался этой работе, и я еще нежнее любил его в те минуты.

Мы с Владимиром Ивановичем решили приблизить Савву Тимофеевича к художественно-литературной части. И это было сделано совсем не потому, что он владел финансовым нервом театра и мы хотели больше прикрепить его к делу. Мы поступали так потому, что сам Морозов выказал много вкуса и понимания в области литературы и художественного творчества актеров. С тех пор вопросы репертуара, распределение ролей, рассмотрение тех или иных недостатков спектакля и его постановки обсуждались с участием Морозова. И в этой области он показал большую чуткость и любовь к искусству.

Но больше всего его самоотверженная преданность и любовь к делу проявились в тот момент, когда стал ребром вопрос о найме нового помещения для нашего театра. Разрешение этого трудного дела Савва Тимофеевич

взял на себя и выполнил его со всем размахом и широтой, присущими его русской натуре. Он выстроил нам на собственные средства новый театр в Камергерском переулке. Девиз, которым он руководился при стройке, гласил: все — для искусства и актера, тогда и зрителю будет хорошо в театре. Другими словами, Морозов сделал как раз обратное тому, что делают всегда при постройке театров, в которых три четверти имеющихся средств ассигнуют на фойе и разные комнаты для зрителей, и лишь одну четверть — на искусство, актеров и монтаж сцены. Морозов, наоборот, не жалел денег на сцену, на ее оборудование, на уборные актеров, а ту часть здания, которая предназначена для зрителей, он отделал с чрезвычайной простотой, по эскизам известного архитектора Ф. О. Шехтеля, строившего театр безвозмездно. В отделке театра не было допущено ни одного яркого или золотого пятна, чтобы без нужды не утомлять глаз зрителей и приберечь эффект ярких красок исключительно для декораций и обстановки сцены.

Постройка театра была совершена в несколько месяцев. Морозов лично наблюдал за работами, отказавшись от летних каникул, и переехал на все лето на самую стройку. Там он жил в маленькой комнатке рядом с конторой, среди стука, грома, пыли и множества забот по строительной части.

С особой любовью он отнесся к строительству и оборудованию сцены. По плану, составленному общими силами, была устроена вращающаяся сцена, которая в то время являлась редкостью даже за границей. Она была значительно более усовершенствована, чем обычный тип вертящихся подмостков, в которых вращается один лишь пол, так как Морозов с Шехтелем устроили вращение целого этажа под сценой, со всеми люками, провалами и механикой подполья. Во вращающейся сцене был устроен огромный люк, который мог с помощью электрического двигателя проваливаться для того, чтобы изображать горные пропасти или реку. Этот же люк мог подыматься кверху, и тогда он образовывал большую площадку горы, террасу и проч. Освещение было устроено им по последним усовершенствованиям того времени, с электрическим роялем, с помощью которого можно управлять всем светом сцены и театра. Кроме того, Савва Тимофеевич выписал из-за границы и заказал в России много других электрических и сценических усовершенствований, рас-

пространяться о которых в этой книге было бы неуместно.

Постройка театра значительно упрочила наше дело. После того как с помощью Морозова наше дело стало крепким и стало давать не дефицит, а некоторую прибыль, мы решили для его упрочения передать его, со всем имуществом и поставленным на сцене репертуаром, группе наиболее талантливых артистов, основателям дела, которые являлись фактически его душой. Савва Тимофеевич, отказавшись от возмещения сделанных по постановкам и поддержке театра затрат, передал весь доход названной группе, которая с того времени и являлась хозяином и владельцем театра и всего предприятия.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ

«ДОКТОР ШТОКМАН»

С переходом в новый театр в Камергерском переулке (сентябрь 1902 года) совпало начало новой линии в репертуаре и направлении работ театра. Эту линию я буду называть *общественно-политической.*

Раньше, за два года до описываемого времени, в репертуаре и актерской работе театра оказался зародыш такого направления. Но он создался случайно. Это произошло в ибсеновской пьесе «Доктор Штокман», в сезоне 1900/01 года.

Доктор Штокман в моем репертуаре — одна из тех немногих счастливых ролей, которая влечет к себе своей внутренней силой и обаянием. Впервые прочтя пьесу, я сразу ее понял, сразу зажил ею и сразу заиграл роль на первой же репетиции. Очевидно, сама жизнь позаботилась заблаговременно о том, чтобы выполнить всю подготовительную творческую работу и запасти необходимый душевный материал и воспоминания об аналогичных с ролью жизненных чувствованиях. Моя исходная точка отправления и в режиссерской, и в артистической работе над пьесой и роль шли по линии *интуиции* и *чувства,* но пьеса, роль и постановка получили иное направление, и более широкое—общественно-политическое значение и окраску.

В пьесе и роли меня влекли любовь и не знающее препятствий стремление Штокмана к *правде.* Мне легко

было в этой роли надевать на глаза розовые очки наивной доверчивости к людям, через них смотреть на всех окружающих, верить им и искренно любить их. Когда постепенно вскрывалась гниль в душах окружающих Штокмана мнимых друзей, мне легко было почувствовать недоумение изображаемого лица. В минуту его полного прозрения мне было страшно не то за самого себя, не то за Штокмана. В это время происходило слияние меня с ролью. Я ясно понимал, как с каждым актом, постепенно, Штокман становился все более и более одиноким, и когда, к концу спектакля, он стал совсем одиноким, то заключительная фраза пьесы: «Самый сильный человек в этом мире тот, кто остается одиноким!» — просилась на язык сама собой.

От интуиции, сам собой, инстинктивно, я пришел к внутреннему образу, со всеми его особенностями, деталями, близорукостью, наглядно говорящей о внутренней слепоте Штокмана к человеческим порокам; к его детскости, к его молодой подвижности, к товарищеским отношениям с детьми и с семьей; к веселости, любви к шутке, играм, к общительности; к обаянию Штокмана, которое заставляло всех, соприкасающихся с ним, делаться чище и лучше, вскрывать хорошие стороны своей души в его присутствии. От интуиции я пришел и к внешнему образу: он естественно вытекал из внутреннего. Душа и тело Штокмана и Станиславского органически слились друг с другом: стоило мне подумать о мыслях или заботах доктора Штокмана, и сами собой являлись признаки его близорукости, наклон тела вперед, торопливая походка; глаза доверчиво устремлялись в душу объекта, с которым говорил или общался на сцене Штокман; сами собой вытягивались вперед, ради большей убедительности, второй и третий пальцы моих рук,— как бы для того, чтобы впихивать в самую душу собеседника мои чувства, слова и мысли. Все эти потребности и привычки появлялись инстинктивно, бессознательно. Откуда они? — Впоследствии я случайно догадался об их происхождении: через несколько лет после создания Штокмана, при встрече в Берлине с одним ученым, знакомым мне раньше по венской санатории, я узнал у него свои пальцы из «Штокмана». Очень вероятно, что они бессознательно перешли ко мне от этого живого образца. А у одного известного русского музыканта и критика я узнал свою манеру топтаться на месте à la Штокман.

Стоило мне даже вне сцены принять внешние манеры Штокмана, как в душе уже возникали породившие их когда-то чувства и ощущения. Образ и страсти роли стали органически моими собственными или, вернее, наоборот: мои собственные чувства превратились в штокманские. При этом я испытывал высшую для артиста радость, которая заключается в том, чтобы говорить на сцене чужие мысли, отдаваться чужим страстям, производить чужие действия, как свои собственные.

«Ошибаетесь! Вы — звери, вы — именно звери!» — кричал я толпе на публичной лекции четвертого акта,— и я кричал это искренно, так как умел становиться на точку зрения самого Штокмана. И мне приятно было говорить это и сознавать, что зритель, полюбивший Штокмана, волнуется за меня и злится на бестактность, которою я напрасно возбуждаю против себя толпу озверевших врагов. Излишняя прямота и откровенность, как известно, губят героя пьесы.

Актер и режиссер, сидящие во мне, отлично понимали сценичность такой искренности, губительной для действующего лица, и обаятельность его правдивости.

Образ доктора Штокмана стал популярным как в Москве, так и, особенно, в Петербурге. На это были свои причины. В то тревожное политическое время — до первой революции — было сильно в обществе чувство протеста. Ждали героя, который мог бы смело и прямо сказать в глаза правительству жестокую правду. Нужна была революционная пьеса — и «Штокмана» превратили в таковую. Пьеса стала любимой, несмотря на то что сам герой презирает сплоченное большинство и восхваляет индивидуальность отдельных людей, которым он хотел бы передать управление жизнью. Но Штокман протестует, Штокман говорит смело правду,— и этого было достаточно, чтобы сделать из него политического героя.

В день знаменитого побоища на Казанской площади мы были на гастролях в Петербурге и играли «Штокмана». Состав зрителей этого спектакля был на подбор из интеллигенции; было много профессоров и ученых. Помню почти сплошь седые головы в партере. Ввиду печальных событий дня театральный зал был до крайности возбужден и ловил малейший намек на свободу, откликался на всякое слово протеста Штокмана. То и дело, притом в самых неожиданных местах, среди действия, раздавались взрывы тенденциозных рукоплесканий. Это был по-

литический спектакль. Атмосфера в зале была такова, что можно было ежеминутно ждать прекращения спектакля и арестов. Цензоры, сидевшие на всех спектаклях «Штокмана» и следившие за тем, чтобы я, игравший заглавную роль, говорил по цензурованному экземпляру, придираясь к каждому не пропущенному цензурой слову, на этот раз следили за мной с удвоенным вниманием. Приходилось быть особенно осторожным. Когда текст роли многократно то вычеркивался, то снова восстанавливался, можно легко спутать что-нибудь или сказать лишнее. В последнем акте пьесы, приводя в порядок свою разгромленную толпой квартиру, доктор Штокман находит среди общего беспорядка свой черный сюртук, в котором он был накануне на публичном заседании. Видя дыру на платье, Штокман говорит своей жене:

«Никогда не следует надевать новую пару, когда идешь сражаться за свободу и истину».

Присутствовавшие в театре невольно отнесли эту фразу к бывшему днем побоищу на Казанской площади, где тоже, вероятно, порвали немало новых пар во имя свободы и истины. После этих слов в зале поднялся такой треск аплодисментов, что пришлось приостановить исполнение. Некоторые повскакали со своих мест и бросились к рампе, протягивая ко мне руки. В этот день я на собственном опыте узнал силу воздействия, которую мог бы иметь на толпу настоящий, подлинный театр *.

Пьеса и спектакль, которые становятся возбудителями общественных настроений и которые способны вызывать такой экстаз в толпе, получают общественно-политическое значение и имеют право быть причисленными к этой линии нашего репертуара.

Быть может, и самый выбор пьесы и самый характер исполнения роли были интуитивно подсказаны нам тогдашним настроением общества, общественной жизнью страны, которая жадно искала героя, бесстрашно говорящего правду, воспрещенную властями и цензурой. Но мы, исполнители пьесы и ролей, стоя на сцене, не думали о политике. Напротив, демонстрации, которые вызывались спектаклем, явились для нас неожиданными. Для нас Штокман не был ни политиком, ни митинговым оратором, а лишь идейным, честным и правдивым человеком, другом своей родины и народа, таким, каким должен быть каждый истинный и честный гражданин страны.

Таким образом, для зрителей спектакль явился *общественно-политическим,* для меня же «Штокман» был из серии пьес и постановок, идущих по линии *интуиции* и *чувства.* Через них я познал душу и страсти роли и бытовую сторону жизни пьесы с ее характерностью, а «тенденция» пьесы вскрылась для меня сама собой. В результате я очутился на линии *общественно-политической.* От *интуиции* через *быт и символ* — к *политике.*

Уж не существует ли в нашем искусстве только одна единственная правильная линия — интуиции и чувства? Уж не вырастают ли из нее бессознательно внешние и внутренние образы, их форма, идеи, чувства, политические тенденции и самая техника роли? Уж не поглощает и не вплетает ли в себя линия интуиции и чувства все другие линии, захватывая и самую духовную, и внешнюю сущность пьесы и роли? Ведь это же самое произошло со мной и раньше, при создании роли дядюшки в «Селе Степанчикове». И там,— чем искреннее я верил его наивности и доброте, тем бестактнее казались его поступки,— и тем больше волновался зритель. А чем больше было недоразумений, тем сильнее зритель любил героя за его детскую доверчивость и душевную чистоту. И там линия интуиции и чувства вплетала в себя и поглощала все другие линии роли, а творческая цель автора, «идея» пьесы, раскрывалась сама собою — не актером, а зрителем, в результате всего виденного и слышанного им в театре. И тогда, как теперь в Штокмане, я чувствовал себя превосходно.

Не в том ли секрет воздействия общественно-политических пьес, что при их воплощении актеру надо меньше всего думать об общественных и политических задачах, а просто быть в таких пьесах идеально искренним и честным?

М. ГОРЬКИЙ

«МЕЩАНЕ»

Брожение и нарождающаяся революция принесли на сцену театра ряд пьес, отражавших общественно-политическое настроение, недовольство, протест, мечтания о герое, смело говорящем правду.

Цензура и полицейское начальство насторожили уши, красный карандаш гулял по цензурным экземплярам, вычеркивая малейшие намеки, могущие вызвать наруше-

ние общественного спокойствия. Боялись, чтобы театр не стал ареной для пропаганды. И правда, в этом направлении замечались попытки.

Тенденция и искусство несовместимы, одно исключает другое. Лишь только к искусству подходят с тенденциозными, утилитарными или другими нехудожественными помыслами — оно вянет, как цветок в руке Зибеля. В искусстве чужая тенденция должна превратиться в собственную идею, претвориться в чувство, стать искренним стремлением, второй натурой самого артиста,— тогда она войдет в жизнь человеческого духа актера, роли, целой пьесы и станет не тенденцией, но собственным credo. А зритель пусть делает свои заключения и сам создает тенденцию из воспринятого в театре. Естественное заключение само собой сложится в душе и голове зрителя из созданной актером творческой посылки.

Вот необходимое условие, при котором только и мыслима на сцене постановка пьес общественно-политического характера. Были ли у нас эти творческие условия?

Главным начинателем и создателем общественно-политической линии в нашем театре был А. М. Горький. Мы знали, что он пишет две пьесы: одну ту, которую он мне рассказывал в Крыму,— название ее еще не было установлено,— и другую с заглавием «Мещане». Нас интересовала первая пьеса, так как в ней Горький изображал тот быт своих излюбленных бывших людей, который и создал его славу. Жизнь босяков еще ни разу не была показана на русской сцене, а в описываемое мною время они, точно так же, как и все, что шло из низов, привлекали общественное внимание. И мы тогда искали среди них таланта. Одно время выбор и прием молодежи в школу театра производился почти исключительно из народа. И Горький, пришедший к нам от земли, был нужен театру.

Мы приставали к Алексею Максимовичу с просьбой о скорейшем окончании пьесы для открытия ею нового театра, который строил нам Морозов. Но Горький жаловался нам на действующих лиц его пьесы:

«Понимаете ли, какая штука,— говорил он,— обступили меня все эти мои люди, толкаются, пихаются, а я не могу ни усадить их на места, ни помирить между собой. Право! Все говорят, говорят, и хорошо говорят, жаль остановить, ей-богу, честное слово!»

«Мещане» созрели раньше, и потому эта пьеса вышла в свет прежде, чем первая. Конечно, мы обрадовались ей и назначили ее для открытия нового театра в предстоявшем сезоне. Беда была в том, что на главную роль певчего Тетерева, знаменитой октавы, баса из церковного хора провинциального города, у нас не было исполнителя. Роль особенная: она требует яркой, красочной индивидуальности, громоподобного голоса. Среди учеников школы был один, несомненно подходящий. Мало того,— подлинный певчий, бас, октава. Он служил сначала в церковном хоре, а потом в одном из загородных ресторанных хоров. Баранов,— так звали этого ученика, намеченного на роль Тетерева,— был, несомненно, талантлив, неплохой, добродушный человек, но запойный и совершенно некультурный. Ему было бы трудно разъяснить литературные тонкости произведения. Однако в данной роли, как выяснилось потом, его первобытность оказала ему услугу. Баранов принимал за чистую монету все, что говорит и делает в пьесе Тетерев. Он стал для него положительным лицом, героем, идеалом. Благодаря этому тенденции и мысли автора сами собой претворялись в чувства и мысли исполнителя. Такой искренности и серьезности отношения к положениям в пьесе и мыслям изображаемого лица, как было у Баранова, не добьешься никаким искусством и техникой. Его Тетерев вышел не театральным, а подлинным певчим, и именно это сразу почувствовал зритель и оценил в должной мере. Остальное же было в руках режиссера. У него много средств, чтобы в общей трактовке пьесы поставить ожившее лицо на свое место, дать ему настоящее значение.

Сезон 1901/02 года, во время которого готовилась пьеса, подходил к концу, а спектакль не был готов даже для генеральной репетиции, которая закрепляет нашу сценическую работу. Если не фиксировать ее вовремя, то все забудется и придется начинать сначала. Поэтому, несмотря на трудности, было решено во что бы то ни стало устроить публичную генеральную репетицию в Петербурге, где мы, по обыкновению, играли весной. Время было смутное, тревожное в политическом смысле. Полиция и цензура следили за каждым нашим шагом, так как Художественный театр благодаря новому репертуару считался передовым, а сам Горький был под надзором полиции. Сначала пьесу не хотели пропустить. Начались хлопоты. Больше других ратовал за допущение пьесы

к представлению Витте. «Мещан» разрешили, но с помарками. Многие из них были очень курьезны. Например, слова «жена купца Романова» приказано было заменить словами «жена купца Иванова», так как в фамилии Романовых хотели видеть намек на царствующий дом. Вначале разрешение удалось выхлопотать только для абонементных спектаклей, так как Владимир Иванович в переговорах с властями принужден был особенно настаивать на том, что, снимая один из объявленных нами спектаклей, нас лишают возможности выполнить наши обязательства перед абонентами. Это обстоятельство привело к курьезному эпизоду, который может показаться почти неправдоподобным, но который был чрезвычайно характерен для того времени.

Опасаясь, что, кроме более или менее «солидной» абонементной публики, на наши спектакли проникнет и безбилетная молодежь, которую, к слову сказать, мы допускали очень охотно, градоначальник распорядился в один прекрасный день заменить в театре проверяющих билеты капельдинеров — городовыми. Узнав об этом, Владимир Иванович, со свойственной ему решительностью, велел отвести из коридоров смущавших публику городовых и вновь поставить капельдинеров. Это вызвало объяснение с ним сначала помощника пристава, потом пристава и, наконец, требование градоначальника, чтобы Владимир Иванович немедленно явился для объяснений к нему. Владимир Иванович отказался оставить театр во время спектакля и поехал к градоначальнику лишь на следующее утро. Из разговора с ним градоначальник понял только, что городовые смущают публику своей формой и, обещав убрать их, распорядился, чтобы вечером они фигурировали вместо капельдинеров уже переодетыми — во фраках. На генеральную репетицию, в Панаевский театр, где происходили тогда гастроли, съехался весь «правительствующий» Петербург, начиная с великих князей и министров,— всевозможные чины, весь цензурный комитет, представители полицейской власти и другие начальствующие лица с женами и семьями. В самый театр и вокруг него был назначен усиленный наряд полиции; на площади перед театром разъезжали конные жандармы. Можно было подумать, что готовились не к генеральной репетиции, а к генеральному сражению.

На премьере успех постановки был средний. Наибольшая часть его выпала на долю Тетерева — Баранова.

«Вот он — самородок из народа, от земли, которого мы искали!» — решили все.— «Вот он — второй Шаляпин!»

Светские дамы хотели знакомиться с ним, видеть его. Разгримированного Баранова привели в зрительный зал. Его окружили княжны и княгини. Гений-самородок из народа кокетничал с ними. Картина, не поддающаяся описанию!

На следующий день вышли рецензии, и в них больше всего расхваливали Баранова.

Бедный! В этих похвалах он нашел свою погибель. Первое, что он поспешил сделать, прочтя рецензии,— это купить себе цилиндр, перчатки и модное пальто-размахайку. Потом он стал бранить русскую культуру:

«Всего-навсего каких-то десять — пятнадцать газет! А в Париже или Лондоне,— говорил он,— не то пятьсот, не то пять тысяч!»

Другими словами, Баранов жалел о том, что всего пятнадцать газет расхвалили его, а будь это в Париже,— вышло бы пять тысяч рецензий о нем. В этом, с его точки зрения, и заключалась культура.

Тон Баранова сразу переменился. Вскоре он запил... Его лечили, вылечили, простили... потому что он талант. Опять он вел себя образцово. Но по мере того как он играл роль и успех его рос, он все больше и больше портился. Потом он стал неаккуратен, начал манкировать, якобы по болезни, и даже однажды без предупреждения не пришел на спектакль. Пришлось проститься с ним. Потом он ходил оборванцем по Москве, декламировал на улицах громоподобным голосом какие-то напыщенные стихи и монологи, ревел на верхних могучих нотах. Городовые водили его в участок. Иногда, по старой памяти, он заходил к нам в театр. Его принимали ласково, кормили и поили, но он не просил даже вернуть его в труппу, говоря:

«Понимаю сам, что недостоин!»

Потом его встретил кто-то на большой дороге в одном нижнем белье, и, наконец, он скрылся... Где он теперь, талантливый, милый бродяга с детским сердцем и умом? Должно быть, погиб... от славы, не перенеся успеха. Мир праху его!

Спектакль в целом не имел большого успеха ни в Петербурге, ни в Москве, и, несмотря на наши старания, общественно-политическое значение его не дошло до зрителей, если не считать роли Баранова, который меньше всего думал о политике.

«НА ДНЕ»

Во время первой нашей поездки в Крым, сидя как-то раз вечером на террасе и слушая плеск морских волн, Горький рассказывал мне в темноте содержание этой своей пьесы, о которой он тогда еще только мечтал. В первой редакции главная роль была роль лакея из хорошего дома, который больше всего берег воротничок от фрачной рубашки — единственное, что связывало его с прежней жизнью. В ночлежке было тесно, обитатели ее ругались, атмосфера была отравлена ненавистью. Второй акт кончался внезапным обходом ночлежки полицией. При вести об этом весь муравейник начинал копошиться, спешил спрятать награбленное; а в третьем акте наступала весна, солнце, природа оживала, ночлежники из смрадной атмосферы выходили на чистый воздух, на земляные работы, они пели песни и под солнцем, на свежем воздухе, забывали о ненависти друг к другу.

Теперь нам предстояло поставить и сыграть эту пьесу в новой, значительно углубленной редакции, под названием «На дне жизни», которое после, по совету Владимира Ивановича, Горький сократил до двух слов — «На дне». Опять перед нами была трудная задача: новый тон и манера игры, новый быт, новый своеобразный романтизм, пафос, с одной стороны, граничащий с театральностью, а с другой — с проповедью.

«Не люблю я, когда Горький, точно священник, выходит на амвон и начинает читать проповедь своей пастве, с церковным «оканьем»,— говорил как-то Антон Павлович про Горького.— Алексей Максимович должен разрушать то, что подлежит разрушению, в этом его сила и призвание».

Горького надо уметь произносить так, чтобы фраза звучала и жила. Его поучительные и проповеднические монологи, хотя бы, например, о «Человеке», надо уметь произносить просто, с естественным внутренним подъемом, без ложной театральности, без высокопарности. Иначе превратишь серьезную пьесу в простую мелодраму. Надо было усвоить особый стиль босяка и не смешивать его с обычным бытовым театральным тоном или с актерской вульгарной декламацией. У босяка должна быть ширь, свобода, свое особое благородство. Откуда их добыть? — Нужно проникнуть в душевные тайники самого Горького, как в свое время мы это сделали с Чеховым,

чтобы найти потайной ключ к душе автора. Тогда эффектные слова босяцких афоризмов и витиеватых фраз проповеди наполнятся духовной сущностью самого поэта, и артист заволнуется вместе с ним.

Как всегда, В. И. Немирович-Данченко и я подошли к новому произведению каждый своим путем. Владимир Иванович мастерски вскрыл содержание пьесы; он как писатель знает литературные ходы, которые подводят к творчеству. Я же, по обыкновению, беспомощно метался в начале работы и бросался от быта к чувству, от чувства к образу, от образа к постановке или приставал к Горькому, ища у него творческого материала. Он мне рассказывал, как и с кого писалась пьеса, он говорил о своей скитальческой жизни, о своих встречах, о прообразах действующих лиц и о моей роли Сатина — в частности. Оказывается, что босяк, с которого он писал эту роль, пострадал из-за самоотверженной любви к сестре. Она была замужем за почтовым чиновником. Последний растратил казенные деньги. Ему грозила Сибирь. Сатин достал деньги и тем спас мужа сестры, а тот нагло предал его, уверив, что Сатин не чист на руку. Случайно подслушав клевету, в порыве бешенства, Сатин ударил предателя бутылкой по голове, убил его и был присужден к ссылке. Сестра умерла. Потом каторжанин вернулся из ссылки и занимался тем, что ходил, с распахнутой голой грудью, по Нижнему-Новгороду с протянутой рукой и на французском языке просил милостыню у дам, которые ему охотно подавали за его живописный, романтический вид.

Рассказы Горького разожгли нас, и нам захотелось видеть самую гущу жизни бывших людей. Для этого была устроена экспедиция, в которой участвовали многие артисты театра, игравшие в пьесе, В. И. Немирович-Данченко, художник Симов, я и др. Под предводительством писателя Гиляровского, изучавшего жизнь босяков, был устроен обход Хитрова рынка. Религия босяка — свобода; его сфера — опасности, грабежи, приключения, убийства, кражи. Все это создает вокруг них атмосферу романтики и своеобразной дикой красоты, которую в то время мы и искали.

В описываемую ночь, после совершения большой кражи, Хитров рынок был объявлен тамошними тайными властями, так сказать, на военном положении. Поэтому было трудно посторонним лицам достать пропуск в некоторые ночлежные дома. В разных местах стояли наря-

ды вооруженных людей. Надо было проходить мимо них. Они нас неоднократно окликали, спрашивали пропуска. В одном месте пришлось даже идти крадучись, чтобы «кто-то, сохрани бог, не услышал!» Когда прошли линию заграждений, стало легче. Там уже мы свободно осматривали большие дортуары с бесконечными нарами, на которых лежало много усталых людей — женщин и мужчин, похожих на трупы. В самом центре большой ночлежки находился тамошний университет с босяцкой интеллигенцией. Это был мозг Хитрова рынка, состоявший из грамотных людей, занимавшихся перепиской ролей для актеров и для театра. Они ютились в небольшой комнате и показались нам милыми, приветливыми и гостеприимными людьми. Особенно один из них пленил нас своей красотой, образованием, воспитанностью, даже светскостью, изящными руками и тонким профилем. Он прекрасно говорил почти на всех языках, так как прежде был конногвардейцем. Прокутив свое состояние, он попал на дно, откуда ему, однако, удалось на время выбраться и вновь стать человеком. Потом он женился, получил хорошее место, носил мундир, который к нему очень шел.

«Пройтись бы в таком мундире по Хитрову рынку!» — мелькнула у него как-то мысль.

Но он скоро забыл об этой глупой мечте... А она снова вернулась... еще... еще... И вот, во время одной из служебных командировок в Москву он прошелся по Хитрову рынку, поразил всех и... навсегда остался там, без всякой надежды когда-нибудь выбраться оттуда.

Все эти милые ночлежники приняли нас, как старых друзей, так как хорошо знали нас по театру и ролям, которые переписывали для нас. Мы выставили на стол закуску, т. е. водку с колбасой, и начался пир. Когда мы объяснили им цель нашего прихода, заключающуюся в изучении жизни бывших людей для пьесы Горького, босяки растрогались до слез.

«Какой чести удостоились!» — воскликнул один из них.

«Да что же в нас интересного, чего же нас на сцену-то нести?» — наивно дивился другой.

Разговор вращался на теме о том, что вот, мол, когда они перестанут пить, сделаются людьми, выйдут отсюда, и т. д., и т. д.

Особенно один из ночлежников вспоминал былое. От прежней жизни или в память о ней у него сохранился плохонький рисунок, вырезанный из какого-то иллюстри-

рованного журнала: на нем был нарисован старик-отец, в театральной позе, показывающий сыну вексель. Рядом стоит и плачет мать, а сконфуженный сын, прекрасный молодой человек, замер в неподвижной позе, опустив глаза от стыда и горя. По-видимому, трагедия заключалась в подделке векселя. Художник Симов не одобрил рисунка. Боже! Что тогда поднялось! Словно взболтнули эти живые сосуды, переполненные алкоголем, и он бросился им в голову... Они побагровели, перестали владеть собой и озверели. Посыпались ругательства, схватили — кто бутылку, кто табурет, замахнулись, ринулись на Симова... Одна секунда — и он не уцелел бы. Но тут бывший с нами Гиляровский крикнул громоподобным голосом пятиэтажную ругань, ошеломив сложностью ее конструкции не только нас, но и самих ночлежников. Они остолбенели от неожиданности, восторга и эстетического удовлетворения. Настроение сразу изменилось. Начался бешеный смех, аплодисменты, овации, поздравления и благодарности за гениальное ругательство, которое спасло нас от смерти или увечья.

Экскурсия на Хитров рынок лучше, чем всякие беседы о пьесе или ее анализ, разбудила мою фантазию и творческое чувство. Теперь явилась натура, с которой можно лепить, живой материал для творчества людей и образов. Все получило реальное обоснование, стало на свое место. Делая чертежи и мизансцены или показывая артистам ту или иную сцену, я руководился живыми воспоминаниями, а не выдумкой, не предположением. Главный же результат экскурсии заключался в том, что она заставила меня почувствовать внутренний смысл пьесы.

«Свобода — во что бы то ни стало!» — вот ее духовная сущность. Та свобода, ради которой люди опускаются на дно жизни, не ведая того, что там они становятся рабами.

После описанной знаменитой экскурсии на дно жизни мне уже было легко делать макет и планировку — я чувствовал себя своим человеком в ночлежке. Но для меня как актера явилась трудность: мне предстояло передать в сценической интерпретации общественное настроение тогдашнего момента и политическую тенденцию автора пьесы, высказанную в проповеди и монологах Сатина. Если прибавить к этому босяцкий романтизм, который толкал меня на обычную театральность, то станут ясны трудности и опасные для меня как актера рифы, на ко-

торые я то и дело наталкивался. Таким образом, в роли Сатина я не мог сознательно добиться того, чего бессознательно достиг в роли Штокмана. В Сатине я играл самую тенденцию и думал об общественно-политическом значении пьесы, и как раз она-то — не передавалась. В роли же Штокмана, напротив, я не думал о политике и о тенденции, и она сама собой, интуитивно создалась.

Снова практика привела меня к заключению, что в пьесах общественно-политического значения особенно важно самому зажить мыслями и чувствами роли, и тогда сама собой передастся тенденция пьесы. Прямой же путь, непосредственно направленный к самой тенденции, неизбежно приводит к простой театральности.

Мне пришлось немало работать над ролью, чтобы до некоторой степени отойти от неверного пути, на который я попал первоначально, в заботе о тенденции и романтизме, которые нельзя играть, которые должны сами собой создаться — как результат и заключение правильной душевной посылки.

Спектакль имел потрясающий успех. Вызывали без конца режиссеров, всех артистов и особенно великолепного Луку — Москвина, превосходного барона — Качалова, Настю — Книппер, Лужского, Вишневского, Бурджалова и, наконец,— самого Горького. Очень было смешно смотреть, как он, впервые появляясь на подмостках, забыл бросить папиросу, которую держал в зубах, как он улыбался от смущения, не догадываясь о том, что надо вынуть папиросу изо рта и кланяться зрителям.

«Ведь вот, братцы мои, успех, ей-богу, честное слово!— точно говорил себе в это время Горький.— Хлопают! Право! Кричат! Вот штука-то!»

Горький стал героем дня. За ним ходили по улицам, в театре; собиралась толпа глазеющих поклонников и особенно поклонниц; первое время, конфузясь своей популярности, он подходил к ним, теребя свой рыжий подстриженный ус и поминутно поправляя свои длинные, прямые волосы мужественными пальцами сильной кисти или вскидывая головой, чтоб отбросить упавшие на лоб пряди. При этом Алексей Максимович вздрагивал, раскрывал ноздри и горбился от смущения.

«Братцы! — обращался он к поклонникам, виновато улыбаясь.— Знаете, того... неудобно как-то... право! Чест-

ное слово!.. Чего же на меня глазеть?! Я не певица... не балерина... Вот история-то какая... Ну, вот, ей-богу, честное слово...»

Но его смешной конфуз и своеобразная манера говорить при застенчивости еще больше интриговали и еще сильнее привлекали к нему поклонников. Горьковское обаяние было сильно. В нем была своя красота и пластика, свобода и непринужденность. В моей зрительной памяти запечатлелась его красивая поза, когда он, стоя на молу Ялты, провожал меня и ожидал отхода парохода. Небрежно опершись на тюки с товаром, поддерживая своего маленького сынишку Максимку, он задумчиво смотрел вдаль, и казалось, еще немного — и вот он отделится от мола и полетит куда-то далеко, за своей мечтой.

ВМЕСТО ИНТУИЦИИ И ЧУВСТВА — БЫТОВАЯ ЛИНИЯ

«ВЛАСТЬ ТЬМЫ»

Эту новую работу я старался повести по линии *интуиции и чувства,* но, помимо моей воли, произошел вывих, и неожиданно для себя я очутился на *линии быта.*

Пьеса Толстого «Власть тьмы» должна была идти тотчас после «Мещан». Продолжая искать новое, я не мог примириться с шаблоном театральных мужиков. Хотелось дать подлинного мужика и, конечно, не только по костюму, но главным образом по внутреннему складу. Но в результате вышло иначе. Духовной стороны пьесы мы, актеры, не дали, не сумели, не доросли еще до нее,— и чтоб заполнить пробел, как всегда бывает в этих случаях, перепустили внешнюю, бытовую сторону. Она осталась неоправданной изнутри, и получился голый натурализм. И чем все это было ближе к действительности, чем этнографичнее,— тем было хуже. Не было душевной тьмы, и потому внешняя, натуралистическая тьма оказалась ненужной: ей нечего было дополнять и иллюстрировать. Этнография задавила актера и самую драму.

Со стороны декораций и костюмов было сделано больше, чем надо, и можно с уверенностью сказать, что никогда сцена не видала такой подлинной деревни. Мы ездили для изучения деревенского быта на границу Туль-

ской губернии, к месту действия пьесы. Там мы жили целых две недели, с выездами в ближайшие села. С нами были художник Симов и заведующая костюмами артистка Григорьева. Были зарисованы избы, дворы, сараи; были изучены обычаи, свадебные и другие обряды, строй каждодневной жизни, все мелочи хозяйства; были привезены из деревни все одежды, рубахи, полушубки, посуда, предметы домашнего обихода. Мало того, были привезены «для образца» старуха-баба и старик-крестьянин, кум и кума. Оба они оказались на редкость способными к нашему актерскому искусству. Особенно талантлива была старуха. Обязанности кумы и кума состояли в том, чтоб режиссировать пьесу с точки зрения деревенского обихода. После нескольких репетиций они уже запомнили слова всех ролей и говорили текст по автору, без помощи суфлера. Как-то раз, по болезни артистки, исполнявшей роль старухи Матрены, пришлось просить куму репетировать за отсутствующую. И что же? Экспромт деревенской бабы произвел совершенно потрясающее впечатление. Вот кто впервые показал, что такое подлинная деревня на сцене, что такое подлинная душевная тьма и ее власть. Когда она передавала Анисье порошок для отравы ее мужа и засунула свою корявую руку за пазуху, ища между старческими дряблыми грудями маленький сверток с ядом, а потом совершенно спокойно, деловито, не понимая степени своего злодейства, объясняла Анисье, как надо постепенно и незаметно убивать ядом человека,— мурашки пробегали у нас по спине. На этой репетиции присутствовал сын Льва Николаевича — Сергей Львович Толстой. Он пришел в такой восторг от исполнения кумы, что стал нас уговаривать доверить ей роль Матрены. Предложение было соблазнительно. Мы поговорили с артисткой, исполнявшей роль Матрены. Она согласилась. Решено было выпустить новоиспеченную актрису-бабу на сцену. Но обнаружилось одно непреодолимое препятствие. В тех сценах, в которых куме приходилось на кого-нибудь сердиться,— она бросала текст Толстого и пользовалась своим собственным текстом, составленным из таких отборных ругательств, которых не пропустила бы ни одна цензура. Напрасно мы просили и убеждали ее отказаться от бранных слов на сцене: по ее мнению, это было бы ненатурально для подлинного деревенского человека.

Между тем она так сочно, так полно, так верно передавала внутреннее и внешнее содержание толстовской трагедии, так оправдывала каждую подробность нашей натуралистической постановки, что она оживала и становилась необходимой.

Артистка Бутова, игравшая роль Анисьи, также прекрасно чувствовала деревню. Кума и Бутова создавали незабываемый дуэт.

С болью в сердце пришлось выключить куму из списка исполнительниц, тем более что она продолжала еще крепче ругаться. Тогда я перевел ее в толпу, которая собиралась перед избой умершего Петра, мужа Анисьи, отравленного ею. Я спрятал ее в задние ряды, но одна нота ее плача покрывала все остальные возгласы. Тогда, не имея сил с нею расстаться, я придумал для нее специальную паузу, во время которой она одна проходила через сцену, мурлыча песенку и зовя кого-то вдали. Этот оклик старого слабого голоса давал такую ширь подлинной русской деревни, так врезался в память, что после нее никому нельзя было показаться на сцену. Была сделана последняя попытка: не выпускать ее, а лишь заставить петь за сценой. Но и это оказалось опасным для актеров. Тогда мы записали в граммофон ее пение, и эта песня на фоне действия оказалась возможной без нарушения ансамбля.

С болью в сердце пришлось отказаться от большого, но неприменимого к делу таланта. Однако проба не прошла для меня даром. Теперь я на опыте убедился,— и не один десяток раз проверил это на репетициях,— что реализм на сцене только тогда является натурализмом, когда он не оправдан артистом изнутри. Лишь только он получает оправдание, реализм становится или необходимым, или его просто не замечаешь благодаря наполнению внешней жизни внутренней ее сутью. Всем теоретикам, которые этого не знают на практике, я посоветовал бы проверить мои слова на самой сцене.

К сожалению, реализм внешней обстановки «Власти тьмы» оказался у нас недостаточно оправданным изнутри — самими актерами, и сценой завладели вещи, предметы, внешний *быт*. Соскользнув с линии интуиции и чувства, мы очутились на линии быта и его подробностей, которые и задавили внутреннюю суть пьесы и ролей.

ВМЕСТО ИНТУИЦИИ И ЧУВСТВА — ЛИНИЯ ИСТОРИКО-БЫТОВАЯ

«ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ»

При постановке «Юлия Цезаря» случилось приблизительно то же, что и с «Властью тьмы». Наша актерская внутренняя работа оказалась слабее внешней постановки, и снова мы попали с линии интуиции на линию историко-бытовых постановок.

«Решено, мы ставим «Юлия Цезаря» Шекспира»,— сказал мне В. И. Немирович-Данченко, заехав ко мне и кладя шляпу на стол.

«Когда же мы его ставим?» — недоумевал я.

«К открытию будущего сезона»,— ответил Владимир Иванович.

«Как же мы успеем сделать план постановки, декорации и костюмы? Не нынче-завтра труппа разъезжается на летний отдых»,— продолжал я недоумевать.

Когда Владимир Иванович говорит так уверенно, это значит, что он не одну ночь просидел с карандашом в руках, разрабатывая план будущего, рассматривая сроки и все детали дела по всем отраслям сложного театрального механизма.

Процесс выбора пьесы для репертуара протекает в нашем театре как тяжелые роды. А в описываемый год эта работа совершалась еще труднее, чем всегда. Уже был апрель месяц, пора было ехать на гастроли в Петербург, а никто еще не знал определенно предстоящей работы на будущий сезон.

Я понимал, что спорить не время и что надо согласиться и приступать к осуществлению невозможного. Владимир Иванович и художник Симов отправились в Рим для собирания материалов, а в московском театре была учреждена целая канцелярия по подготовительным работам. Был устроен ряд отделов, во главе которых стояли ответственные лица из состава артистов и режиссеров. Эти отделы были расположены в фойе театра и в прилегающих к нему комнатах. Один из отделов ведал литературной стороной,— и все, что касалось текста, перевода, его исправления и сокращения, литературных справок и комментариев, направлялось туда. Другой стол ведал всем, что касалось бытовой жизни и археологии времен Цезаря, обычаев, нравов, общественной жизни, жилищ, их планов и устройства и проч. Тре-

тий стол ведал костюмами, их эскизами, выкройками, образчиками материй, покупкой и окраской их и проч. Четвертый отдел ведал оружием и бутафорскими вещами. Пятый отдел заботился о декорациях, собирая материалы для эскизов, делал макеты и проч. Шестой — ведал музыкой, седьмой — заказами и выполнением всего утвержденного, восьмой — репетициями актеров, девятый — народными сценами, десятый отдел был распределительный: в него стекалось все, что добывалось на стороне, он сортировал получаемое и распределял по другим отделам. Весь театр был объявлен на военном положении, все актеры, члены администрации, служащие были мобилизованы. Никто не смел отказываться от работы ни под каким предлогом.

Те из мобилизованных, которые не были прикованы к месту, командировались в музеи, в библиотеки, к ученым специалистам по античной культуре, к частным коллекционерам, к антиквариям. Все учреждения и лица, к которым обращался театр через своих представителей, откликались на нашу просьбу и посылали нам свои дорогие издания, музейные вещи, оружие и проч. Можно с уверенностью сказать, что весь богатый материал, которым располагала Москва, был использован нами до конца.

Еще более богатый материал был привезен Владимиром Ивановичем из Рима.

Благодаря такой организации нам удалось в несколько недель собрать то, что при других условиях не соберешь и в год. Многое из того, о чем теперь, после войны, невозможно стало и мечтать, в то время было возможно и доступно. Так, например, разосланные по всем магазинам члены постановочной комиссии отбирали большое количество материй всевозможных качеств и цветов. Их привозили в театр, развешивали на сцене, освещали полным светом рампы, софитов и прожекторов, просматривали из зрительного зала и отбирали наиболее эффектные куски. Цветовая гамма костюмов была подобрана с особой тщательностью. Какие бы группы актеров ни сходились на сцене, они всегда создавали букет гармонично подобранных красочных тонов.

Мы изучали костюмы, их выкройку, приемы обращения с ними и с оружием, античную пластику. Приходилось знакомиться с этим не только теоретически, но и практически. Для этого были сшиты пробные репетици-

онные костюмы, в которых мы ходили целый день в театре, ради того, чтоб научиться их носить. Такой же прием был применен нами и раньше, при постановке «Трех сестер» Чехова. Надо было научиться носить военный костюм, требующий привычки; и тогда, как и при постановке «Юлия Цезаря», мы по целым дням ходили в военной форме и даже дерзали в таком виде выходить на улицу, получали честь от городовых и рисковали попасть под суд. Приобретаемый этим способом опыт дал нам то, чего не узнаешь ни из книг, ни из теорий, ни из рисунков. Мы научились владеть плащом и располагать его складки, собирая их в кулаке, закидывать его через плечо и на голову, на руку, жестикулировать, держа конец плаща с распущенными складками. Таким образом создалась у нас схема движений и жестов, взятых с античных статуй.

Возвратившись из-за границы, Владимир Иванович взял на себя главное руководство спектаклем, а мы ему помогали. Пришлось прежде всего вырабатывать конструкцию декораций. Каждая декорация должна иметь свою сценическую особенность, и не только в смысле живописи и красок, но и в смысле режиссерского замысла. Надо было найти в первую очередь этот «je ne sais quoi», эту изюминку, дающую остроту, неожиданность и оригинальную прелесть декорации. Так, например, с малым количеством сотрудников надо было передать прохождение значительного войска Брута, направляющегося в бой. В этой же декорации вдали появляется противник Брута, Антоний, со своим войском. Действие происходит на большой равнине, удобной для столкновения двух неприятельских войск. С помощью горизонта во всю сцену, который имеется в театре, с помощью живописной перспективы удалось добиться необходимой шири. Но как показать проход многочисленного войска при небольшом количестве сотрудников? Для этого необходим какой-то трюк, искусно обманывающий зрителя. Проба показала, что гораздо острее, тактичнее показывать проходящих воинов не во весь рост, а лишь в половину его, т. е. одни головы, шлемы, часть туловища, верхушки пик. Иллюзия еще более усиливается, когда прохождение войск совершается за стволами деревьев, или за торчащими скалами. Пользуясь большим люком на нашей сцене, мы могли показывать лишь верхнюю часть туловища проходящих в люке сотрудников. Шедшие за ними неви-

димые для публики люди несли целый лес копий: это усиливало иллюзию густоты толпы. Описанный трюк имел еще ту выгоду, что он давал возможность одевать статистов только до половины, так как их ног не было видно. Сотрудники проходили по люку и, перебежав под полом, вновь появлялись там, откуда только что выходили. Получалась бесконечная вереница воинов. Во время закулисных пробегов солдат стоявшие по их пути портные успевали накидывать на них новые детали военных костюмов, т. е. меняли шлемы, плащи, что давало иллюзию все новых и новых полчищ.

С тем же количеством сотрудников удалось очень убедительно создать впечатление уличной толпы в первом акте. Большой люк сцены давал впечатление улицы, уходящей вниз, под гору. В глубине его, в перспективе, как и в сцене прохождения войск, были видны головы кишащего вдали народа. Ряды лавок уходили от авансцены вниз, в люк, и там терялись в толпе. Тут же была мастерская оружейника, где выковывались мечи и латы, причем шум кузницы дополнял общий говор толпы. Улица, сворачивая, шла вдоль всей авансцены и уходила за правую кулису. С горы в нее вливался переулок с типичной для Италии лестницей. Таким образом, толпы двигались сверху вниз и снизу вверх и вдоль сцены. Встречное движение создавало оживление в общей картине уличной жизни. На углу двух улиц, посреди сцены, находилась римская парикмахерская. Там патриции сходились, как в клубе. Над парикмахерской, на плоской крыше, находился садик со скамьей. Оттуда народные трибуны произносили речи, на время останавливая толпу, скоплявшуюся на авансцене спинами к зрителям. По улице шествовали матроны со свитой рабов. Щеголи из парикмахерской почтительно приветствовали их, а после их прохода зазывали пробегавших мимо куртизанок. Снизу, по главной улице, выходила процессия: торжественно и величаво Цезарь возлежал на одних носилках, а Кальпурния нежилась на других. Когда их приносили на середину сцены, предсказатель останавливал процессию. Его предостережение вызывало общее смятение. Следом за ними появлялся Брут со своими сторонниками. Скорбным взглядом провожал он удаляющуюся процессию. Его окружали люди из народа, протягивая ему челобитные с жалобами на притеснения... Не могу не вспомнить при этом одного анекдотического случая,

красноречиво доказывающего необходимость сценического воспитания даже самых незначительных сотрудников. Брута играл я. Однажды один из сотрудников, подающих мне жалобу, не явился вовремя. Следивший из-за кулис за спектаклем Владимир Иванович подозвал одного из свободных статистов и попросил его заменить отсутствующего. И вот ко мне типичной походкой писца, приближающегося к начальнику канцелярии, подходит посланный и, сделав совершенно современный поклон, хотя он был в римской тоге, отчетливо докладывает:

«Константин Сергеевич, Владимир Иванович приказали передать вам...» При этом он протянул мне бутафорские римские таблетки.

Спектакль «Цезаря» имел огромный успех, но главным образом благодаря режиссерской постановке и игре В. И. Качалова, который создал превосходный образ Цезаря. В области же артистической работы других актеров снова произошел вывих. Мы не смогли бороться с постановкой и снова сошли с линии интуиции и чувства на линию историко-бытовую.

В музее Художественного театра хранится режиссерский экземпляр Владимира Ивановича, сделанный для этой постановки с исключительной тщательностью. Так как постановка делалась не столько в плане трагедии Шекспира, сколько в историко-бытовом плане, на тему «Рим в эпоху Юлия Цезаря», то режиссерский экземпляр этот полон множества характеристик и бытовых деталей.

«ВИШНЕВЫЙ САД»

Мне посчастливилось наблюдать со стороны за процессом создания Чеховым его пьесы «Вишневый сад». Как-то при разговоре с Антоном Павловичем о рыбной ловле наш артист А. Р. Артем изображал, как насаживают червя на крючок, как закидывают удочку донную или с поплавком. Эти и им подобные сцены передавались неподражаемым артистом с большим талантом, и Чехов искренно жалел о том, что их не увидит большая публика в театре. Вскоре после этого Чехов присутствовал при купании в реке другого нашего артиста, и тут же решил:

«Послушайте, надо же, чтобы Артем удил рыбу в моей пьесе, а N. купался рядом в купальне, барахтался

бы там и кричал, а Артем злился бы на него за то, что он ему пугает рыбу».

Антон Павлович мысленно видел их на сцене — одного удящим около купальни, другого — купающимся в ней, т. е. за сценой. Через несколько дней Антон Павлович объявил нам торжественно, что купающемуся ампутировали руку; но, несмотря на это, он страстно любит играть на бильярде своей единственной рукой. Рыболов же оказался стариком-лакеем, скопившим деньжонки.

Через некоторое время в воображении Чехова стало рисоваться окно старого помещичьего дома, через которое лезли в комнату ветки деревьев. Потом они зацвели снежно-белым цветом. Затем в воображаемом Чеховым доме поселилась какая-то барыня.

«Но только у вас нет такой актрисы. Послушайте! Надо же особую старуху,— соображал Чехов.— Она же все бегает к старому лакею и занимает у него деньги...»

Около старухи очутился не то ее брат, не то дядя — безрукий барин, страстный любитель игры на бильярде. Это большое дитя, которое не может жить без лакея. Как-то раз последний уехал, не приготовив барину брюк, и потому он пролежал весь день в постели...

Мы знаем теперь, что уцелело в пьесе и что отпало без всякого следа или оставило незначительный след.

Летом 1902 года, когда Антон Павлович готовился писать пьесу «Вишневый сад», он жил, вместе со своей женой — О. Л. Чеховой-Книппер, артисткой театра, в нашем домике, в имении моей матери Любимовке. Рядом, в семье наших соседей, жила англичанка, гувернантка, маленькое худенькое существо с двумя длинными девичьими косами, в мужском костюме. Благодаря такому соединению, не сразу разберешь ее пол, происхождение и возраст. Она обращалась с Антоном Павловичем запанибрата, что очень нравилось писателю. Встречаясь ежедневно, они говорили друг другу ужасную чепуху. Так, например, Чехов уверял англичанку, что он в молодости был турком, что у него был гарем, что он скоро вернется к себе на родину и станет пашой, и тогда выпишет ее к себе. Якобы в благодарность, ловкая гимнастка-англичанка прыгала к нему на плечи и, усевшись на них, здоровалась за Антона Павловича со всеми проходившими мимо них, т. е. снимала шляпу с его головы и кланя-

лась ею, приговаривая на ломаном русском языке, по-клоунски комичном:

«Здласьте! Здласьте! Здласьте!»

При этом она наклоняла голову Чехова в знак приветствия.

Те, кто видел «Вишневый сад», узнают в этом оригинальном существе прототип Шарлотты.

Прочтя пьесу, я сразу все понял и написал свои восторги Чехову. Как он заволновался! Как он усиленно уверял меня, что Шарлотта непременно должна быть немкой, и непременно худой и большой,— такой, как артистка Муратова, совершенно непохожая на англичанку, с которой была списана Шарлотта.

Роль Епиходова создалась из многих образов. Основные черты взяты со служащего, который жил на даче и ходил за Антоном Павловичем. Чехов часто беседовал с ним, убеждал его, что надо учиться, надо быть грамотным и образованным человеком. Чтобы стать таковым, прототип Епиходова прежде всего купил себе красный галстук и захотел учиться по-французски. Не знаю, какими путями, идя от служащего, Антон Павлович пришел к образу довольно полного, уже не молодого Епиходова, которого он дал в первой редакции пьесы.

Но у нас не было подходящего по фигуре актера и, в то же время, нельзя было не занять в пьесе талантливого и любимого Антоном Павловичем актера И. М. Москвина, который в то время был юный и худой. Роль передали ему, и молодой артист применил ее к своим данным, причем воспользовался экспромтом своим на первом капустнике, о котором речь впереди. Мы думали, что Антон Павлович рассердится за эту вольность, но он очень хохотал, а по окончании репетиции сказал Москвину:

«Я же именно такого и хотел написать. Это чудесно, послушайте!»

Помнится, что Чехов дописал роль в тех контурах, которые создались у Москвина.

Роль студента Трофимова была также списана с одного из тогдашних обитателей Любимовки.

Осенью 1903 года Антон Павлович Чехов приехал в Москву совершенно больным. Это, однако, не мешало ему присутствовать почти на всех репетициях его новой пьесы, окончательное название которой он никак не мог еще тогда установить.

Однажды вечером мне передали по телефону просьбу Чехова заехать к нему по делу. Я бросил работу, помчался и застал его оживленным, несмотря на болезнь. По-видимому, он приберегал разговор о деле к концу, как дети вкусное пирожное. Пока же, по обыкновению, все сидели за чайным столом и смеялись, так как там, где Чехов, нельзя было оставаться скучным. Чай кончился, и Антон Павлович повел меня в свой кабинет, затворил дверь, уселся в свой традиционный угол дивана, посадил меня напротив себя и стал, в сотый раз, убеждать меня переменить некоторых исполнителей в его новой пьесе, которые, по его мнению, не подходили: «Они же чудесные артисты»,— спешил он смягчить свой приговор.

Я знал, что эти разговоры были лишь прелюдией к главному делу, и потому не спорил. Наконец мы дошли и до дела. Чехов выдержал паузу, стараясь быть серьезным. Но это ему не удавалось — торжественная улыбка изнутри пробивалась наружу.

«Послушайте, я же нашел чудесное название для пьесы. Чудесное!» — объявил он, смотря на меня в упор.

«Какое?» — заволновался я.

«Ви́шневый сад»,— и он закатился радостным смехом.

Я не понял причины его радости и не нашел ничего особенного в названии. Однако, чтоб не огорчить Антона Павловича, пришлось сделать вид, что его открытие произвело на меня впечатление. Что же волнует его в новом заглавии пьесы? Я начал осторожно выспрашивать его, но опять натолкнулся на эту странную особенность Чехова: он не умел говорить о своих созданиях. Вместо объяснения Антон Павлович начал повторять на разные лады, со всевозможными интонациями и звуковой окраской:

«Ви́шневый сад. Послушайте, это чудесное название! Ви́шневый сад. Ви́шневый!»

Из этого я понимал только, что речь шла о чем-то прекрасном, нежно любимом: прелесть названия передавалась не в словах, а в самой интонации голоса Антона Павловича. Я осторожно намекнул ему на это; мое замечание опечалило его, торжественная улыбка исчезла с его лица, наш разговор перестал клеиться, и наступила неловкая пауза.

После этого свидания прошло несколько дней или неделя... Как-то во время спектакля он зашел ко мне в

уборную и с торжественной улыбкой присел к моему столу: Чехов любил смотреть, как мы готовимся к спектаклю. Он так внимательно следил за нашим гримом, что по его лицу можно было угадывать, удачно или неудачно кладешь на лицо краску.

«Послушайте, не Ви́шневый, а Вишнёвый сад»,— объявил он и закатился смехом.

В первую минуту я даже не понял, о чем идет речь, но Антон Павлович продолжал смаковать название пьесы, напирая на нежный звук «ё» в слове «Вишнёвый», точно стараясь с его помощью обласкать прежнюю, красивую, но теперь ненужную жизнь, которую он со слезами разрушал в своей пьесе. На этот раз я понял тонкость: «Ви́шневый сад» — это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но «Вишнёвый сад» дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни. Такой сад растет и цветет для прихоти, для глаз избалованных эстетов. Жаль уничтожать его, а надо, так как процесс экономического развития страны требует этого.

Как раньше, так и на этот раз, во время репетиций «Вишневого сада» приходилось точно клещами вытягивать из Антона Павловича замечания и советы, касавшиеся его пьесы. Его ответы походили на ребусы, и надо было их разгадывать, так как Чехов убегал, чтобы спастись от приставания режиссеров. Если бы кто-нибудь увидел на репетиции Антона Павловича, скромно сидевшего где-то в задних рядах, он бы не поверил, что это был автор пьесы. Как мы ни старались пересадить его к режиссерскому столу, ничего не выходило. А если и усадишь, то он начинал смеяться. Не поймешь, что его смешило: то ли, что он стал режиссером и сидел за важным столом; то ли, что он находил лишним самый режиссерский стол; то ли, что он соображал, как нас обмануть и спрятаться в своей засаде.

«Я же все написал,— говорил он тогда,— я же не режиссер, я — доктор».

Сравнивая, как держал себя на репетициях Чехов, с тем, как вели себя другие авторы, удивляешься необыкновенной скромности большого человека и безграничному самомнению других, гораздо менее значительных писателей. Один из них, например, на мое предложение сократить многоречивый фальшивый, витиеватый монолог в его пьесе сказал мне с горечью обиды в голосе:

«Сокращайте, но не забывайте, что вы ответите перед историей».

Напротив, когда мы дерзнули предложить Антону Павловичу выкинуть целую сцену — в конце второго акта «Вишневого сада»,— он сделался очень грустным, побледнел от боли, которую мы ему причинили тогда, но, подумав и оправившись, ответил:

«Сократите!»

И никогда больше не высказал нам по этому поводу ни одного упрека.

Я не буду описывать постановки «Вишневого сада», которую мы так много играли в Москве, Европе и Америке. Припомню лишь факты и условия, при которых ставилась пьеса.

Спектакль налаживался трудно; и неудивительно: пьеса очень трудна. Ее прелесть в неуловимом, глубоко скрытом аромате. Чтобы почувствовать его, надо как бы вскрыть почку цветка и заставить распуститься его лепестки. Но это должно произойти само собой, без насилия, иначе сомнешь нежный цветок, и он завянет.

В описываемое время наша внутренняя техника и умение воздействовать на творческую душу артистов попрежнему были примитивны. Таинственные ходы к глубинам произведений не были еще точно установлены нами. Чтобы помочь актерам, расшевелить их аффективную память, вызвать в их душе творческие провидения, мы пытались создать для них иллюзию декорациями, игрою света и звуков. Иногда это помогало, и я привык злоупотреблять световыми и слуховыми сценическими средствами.

«Послушайте! — рассказывал кому-то Чехов, но так, чтобы я слышал,— я напишу новую пьесу, и она будет начинаться так: «Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков и ни одного сверчка».

Конечно, камень бросался в мой огород.

В первый раз с тех пор, как мы играли Чехова, премьера его пьесы совпадала с пребыванием его в Москве. Это дало нам мысль устроить чествование любимого поэта, Чехов очень упирался, угрожал, что останется дома, не приедет в театр. Но соблазн для нас был слишком

велик, и мы настояли. Притом же первое представление совпало с днем именин Антона Павловича (17/30 января).

Назначенная дата была уже близка, надо было подумать и о самом чествовании и о подношениях Антону Павловичу. Трудный вопрос! Я объездил все антикварные лавки, надеясь там набресть на что-нибудь, но кроме великолепной шитой музейной материи мне ничего не попалось. За неимением лучшего пришлось украсить ею венок и подать его в таком виде.

«По крайней мере,— думал я,— будет поднесена художественная вещь».

Но мне досталось от Антона Павловича за ценность подарка.

«Послушайте, ведь это же чудесная вещь, она же должна быть в музее»,— попрекал он меня после юбилея.

«Так научите, Антон Павлович, что же надо было поднести?» — оправдывался я.

«Мышеловку,— серьезно ответил он, подумав.— Послушайте, мышей же надо истреблять». Тут он сам расхохотался.— «Вот художник Коровин чудесный подарок мне прислал! Чудесный!»

«Какой?» — интересовался я.

«Удочки».

И все другие подарки, поднесенные Чехову, не удовлетворили его, а некоторые так даже рассердили своей банальностью.

«Нельзя же, послушайте, подносить писателю серебряное перо и старинную чернильницу».

«А что же нужно подносить?»

«Клистирную трубку. Я же доктор, послушайте. Или носки. Моя же жена за мной не смотрит. Она актриса. Я же в рваных носках хожу. Послушай, дуся, говорю я ей, у меня палец на правой ноге вылезает. Носи на левой ноге, говорит. Я же не могу так!» — шутил Антон Павлович и снова закатывался веселым смехом.

Но на самом юбилее он не был весел, точно предчувствуя свою близкую кончину. Когда после третьего акта он, мертвенно бледный и худой, стоя на авансцене, не мог унять кашля, пока его приветствовали с адресами и подарками, у нас болезненно сжалось сердце. Из зрительного зала ему крикнули, чтобы он сел. Но Чехов нахмурился и простоял все длинное и тягучее торжество юбилея, над которым он добродушно смеялся в своих произведениях. Но и тут он не удержался от улыбки. Один из

литераторов начал свою речь почти теми же словами, какими Гаев приветствует старый шкаф в первом акте: «Дорогой и многоуважаемый... (вместо слова «шкаф» литератор вставил имя Антона Павловича)... приветствуя вас» и т. д.

Антон Павлович покосился на меня — исполнителя Гаева, и коварная улыбка пробежала по его губам.

Юбилей вышел торжественным, но он оставил тяжелое впечатление. От него отдавало похоронами. Было тоскливо на душе.

Сам спектакль имел лишь средний успех, и мы осуждали себя за то, что не сумели, с первого же раза, показать наиболее важное, прекрасное и ценное в пьесе.

Антон Павлович умер, так и не дождавшись настоящего успеха своего последнего благоуханного произведения.

Со временем, когда спектакль дозрел, в нем еще раз обнаружили свои большие дарования многие из артистов нашей труппы,— в первую очередь О. Л. Книппер, исполнявшая главную роль —Раневской, Москвин — Епиходов, Качалов — Трофимов, Леонидов — Лопахин, Грибунин — Пищик, Артем — Фирс, Муратова — Шарлотта. Я также имел успех в роли Гаева и получил на репетиции похвалу от самого Антона Павловича Чехова — за последний, финальный уход в четвертом акте.

Подходила весна 1904 года. Здоровье Антона Павловича все ухудшалось. Появились тревожные симптомы в области желудка, и это намекало на туберкулез кишок. Консилиум постановил увезти Чехова в Баденвейлер. Начались сборы за границу. Нас всех, и меня в том числе, тянуло напоследок почаще видеться с Антоном Павловичем. Но далеко не всегда здоровье позволяло ему принимать нас. Однако, несмотря на болезнь, жизнерадостность не покидала его. Он очень интересовался спектаклем Метерлинка, который в то время усердно репетировался. Надо было держать его в курсе работ, показывать ему макеты декораций, объяснять мизансцены.

Сам он мечтал о новой пьесе совершенно нового для него направления. Действительно, сюжет задуманной им пьесы был как будто бы не чеховский. Судите сами: два друга, оба молодые, любят одну и ту же женщину. Общая любовь и ревность создают сложные взаимоотноше-

ния. Кончается тем, что оба они уезжают в экспедицию на северный полюс. Декорация последнего действия изображает громадный корабль, затертый во льдах. В финале пьесы оба приятеля видят белый призрак, скользящий по снегу. Очевидно, это тень или душа скончавшейся далеко на родине любимой женщины.

Вот все, что можно было узнать от Антона Павловича о новой задуманной пьесе.

Во время заграничной поездки, по рассказам О. Л. Книппер-Чеховой, Антон Павлович наслаждался культурной жизнью Европы. Сидя на своем балкончике в Баденвейлере, он следил за работой, происходившей в почтовом отделении, которое было напротив его комнаты. Люди шли туда со всех сторон, сносили свои мысли, выраженные в письме, отсюда эти мысли разносились по всему свету.

«Это чудесно!» — восклицал он...

Летом 1904 года пришла печальная весть из Баденвейлера о смерти Антона Павловича.

«Ich sterbe» [1] — были последние слова умирающего. Смерть его была красива, спокойна и торжественна.

Чехов умер, и после своей смерти стал еще более любим на родине, в Европе и Америке. Однако, несмотря на свой успех и популярность, он остался многими непонятым и недооцененным. Вместо некролога — выскажу несколько своих мыслей о нем.

До сих пор еще существует мнение, что Чехов — поэт будней, серых людей, что пьесы его — печальная страница русской жизни, свидетельство духовного прозябания страны. Неудовлетворенность, парализующая все начинания, безнадежность, убивающая энергию, полный простор для развития родовой славянской тоски. Вот мотивы его сценических произведений.

Но почему эта характеристика Чехова так резко противоречит моим представлениям и воспоминаниям о покойном? Я вижу его гораздо чаще бодрым и улыбающимся, чем хмурым, несмотря на то, что я знавал его в плохие периоды болезни. Там, где находился больной Чехов, чаще всего царила шутка, острота, смех и даже шалость. Кто лучше его умел смешить или говорить глупости с серьезным лицом? Кто больше его ненавидел невежество, грубость, нытье, сплетню, мещанство и вечное питье чая?

---

[1] Я умираю *(нем.)*.

Кто больше его жаждал жизни, культуры, в чем бы и как бы они ни проявлялись? Всякое новое полезное начинание — зарождающееся ученое общество или проект нового театра, библиотеки, музея — являлось для него подлинным событием. Даже простое очередное благоустройство жизни необычайно оживляло, волновало его. Например, помню его детскую радость, когда я рассказал ему однажды о большом строящемся доме у Красных ворот в Москве взамен плохонького одноэтажного особняка, который был снесен. Об этом событии Антон Павлович долго после рассказывал с восторгом всем, кто приходил его навещать: так сильно он искал во всем предвестников будущей русской и всечеловеческой культуры, не только духовной, но даже и внешней.

То же и в его пьесах: среди полной безнадежности восьмидесятых и девяностых годов то и дело загораются в них светлые мечты, бодрящие предсказания о жизни через двести, триста или тысячу лет, ради которой мы все должны теперь страдать; о новых изобретениях, благодаря которым будут летать по воздуху, об открытии шестого чувства.

А заметили ли вы, как часто при исполнении пьес Чехова в зрительном зале раздается смех, да такой звонкий, веселый, какого мы не слышим на других спектаклях? Когда же Чехов берется за водевиль, то доводит шутку до размеров уморительного буфа.

А его письма? Когда я их читаю, от меня, конечно, не ускользает общее настроение грусти. Но на ее фоне блестят, точно весело мигающие звезды на ночном горизонте, остроумные словечки, смешные сравнения, уморительные характеристики. Нередко дело доходит до дурачества, до анекдота и шуток прирожденного, неунывающего весельчака и юмориста, который жил в душе Антоши Чехонте, а впоследствии — и в душе больного, истомленного Чехова.

Когда здоровый человек чувствует себя бодро и весело, это — естественно, нормально. Но когда больной, приговоренный самим собою к смерти (ведь Чехов — доктор), прикованный, как узник, к ненавистному ему месту, вдали от близких и друзей, не видя для себя просвета впереди, тем не менее умеет и смеяться, и жить светлыми мечтами, верой в будущее, заботливо накапливая культурные богатства для грядущих поколений,— то такую жизнерадостность и жизнеспособность следует при-

знать чрезвычайной, исключительной, гораздо выше нормы.

Еще менее мне понятно, почему Чехов считается устаревшим для нашего времени и почему существует мнение, что он не мог бы понять революции и новой жизни, ею создаваемой?

Было бы, конечно, смешно отрицать, что эпоха Чехова чрезвычайно далека по своим настроениям от нынешнего времени и новых, воспитанных революцией поколений. Во многом они даже прямо противоположны друг другу. Понятно и то, что современная, революционная Россия, с ее активностью и энергией в разрушении старых устоев жизни и создании новых, не принимает и даже не понимает инертности восьмидесятых годов, с их пассивным, выжидательным томлением.

Тогда среди удушливого застоя в воздухе не было почвы для революционного подъема. Лишь где-то под землей, в подпольях, готовили и накапливали силы для грозных ударов. Работа передовых людей заключалась только в том, чтобы подготавливать общественное настроение, внушать новые идеи, разъясняя несостоятельность старой жизни. И Чехов был заодно с теми, кто совершал эту подготовительную работу. Он, как немногие, умел изобразить нестерпимую атмосферу застоя, осмеять пошлость порождаемой им жизни.

Время шло. Вечно стремящийся вперед Чехов не мог стоять на месте. Напротив, он эволюционировал с жизнью и веком.

По мере того как сгущалась атмосфера и дело приближалось к революции, он становился все более решительным. Ошибаются те, кто считают его безвольным и нерешительным, как многие из тех людей, которых он описывал. Я уже говорил, что он не раз удивлял нас своей твердостью, определенностью и решительностью. «Ужасно! Но без этого нельзя. Пусть японцы сдвинут нас с места»,— сказал мне Чехов взволнованно, но твердо и уверенно, когда в России запахло порохом.

В художественной литературе конца прошлого и начала нынешнего века он один из первых почувствовал неизбежность революции, когда она была лишь в зародыше и общество продолжало купаться в излишествах. Он один из первых дал тревожный звонок. Кто, как не он, стал рубить прекрасный, цветущий вишневый сад, со-

знав, что время его миновало, что старая жизнь бесповоротно осуждена на слом.

Человек, который задолго предчувствовал многое из того, что теперь совершилось, сумел бы принять все предсказанное им.

Но, может быть, самые приемы чеховского письма и творчества слишком мягки для современного человека? Общепринятый прием для изображения на сцене передового человека-революционера требует эффектно-театрального и энергичного протеста, резкого обличения, грозного требования. Этого, действительно, нет в произведениях Чехова. Но от этого произведения его не становятся менее убедительными и сильными по своему воздействию.

В своих призывах к обновлению жизни Чехов часто пользуется приемом «от противного». Он говорит: и этот славный человек, и другой, и третий, и все не плохие люди; и жизнь их красива, и недостатки милы и смешны. Но все, взятое вместе,— скучно, ненужно, нудно, безжизненно. Как же быть? Необходимо менять все общими усилиями, стремиться к иной, лучшей жизни.

У тех, кто не ощущает, не понимает этого в Чехове, мне чувствуется прямолинейность, недостаток чутья и воображения с его взлетами и углублениями в существо художественного произведения. Это — следствие прозаического, мещанского отношения к искусству, отнимающего у последнего его главную силу.

И мы, артисты сцены, нередко подходим к произведению поэта с мещанскими требованиями и оттеняем в них не то, что в них важно.

Сценическая передача чеховской мечты должна быть рельефна. Лейтмотив пьесы должен звучать все время. Но, к сожалению, мечту Чехова труднее передать на сцене, чем внешнюю жизнь пьесы и ее бытовую сторону. Вот почему нередко в театре главный мотив пьесы затушевывается, а повседневность слишком ярко выступает на первый план. Нередко такое перемещение центра происходит не только по вине режиссера, но и самих актеров. Так, например, исполнители роли Иванова играют его обыкновенно неврастеником и вызывают в зрителе лишь жалость к больному. Между тем, Чехов писал его сильным человеком, борцом в общественной жизни. Но и Иванов не выдержал,— надорвался в непосильной борьбе с тяжелыми условиями русской действительности. Тра-

гедия пьесы не в том, что ее главный герой заболел, а в том, что условия жизни нестерпимы и требуют коренной реформы. Дайте на эту роль актера с огромной внутренней силой,— и вы не узнаете Чехова, или, вернее, впервые узнаете его таким, каким он должен быть. Дайте и Лопахину в «Вишневом саде» размах Шаляпина, а молодой Ане темперамент Ермоловой, и пусть первый со всей своей мощью рубит отжившее, а молодая девушка, предчувствующая вместе с Петей Трофимовым приближение новой эпохи, крикнет на весь мир: «Здравствуй, новая жизнь!» — и вы поймете, что «Вишневый сад» — живая для нас, близкая, современная пьеса, что голос Чехова звучит в ней бодро, зажигательно, ибо сам он смотрит не назад, а вперед.

У многоликого Чехова, как у всякого художника-драматурга, есть еще одна сторона, обращенная непосредственно к сцене и к нам, артистам,— это чисто театральные основы и принципы, его понимание задач нашего искусства, его сущности, техники, приемов письма для сцены и проч. В этой нашей профессиональной области искусства, вне всяких тенденций или общественно-политических заданий, не столь важно, *что* пишет поэт, *что* играет артист, а важно, *как* они делают это. Нам, специалистам актерского и режиссерского дела, следует изучать покойного поэта с этой — драматургической, сценической и артистической его стороны.

Сделано ли это? Кто из актеров изучал технику драматического творчества Чехова, с ее новыми приемами, режиссерскими возможностями, особой, до Чехова неведомой, сценичностью, требующей новой актерской психологии и самочувствия? Кто из нас глубоко вник в монолог Треплева о новом искусстве? Знают ли актеры эти скрижали нашего завета? Конечно, текст их они вызубрили наизусть, как «Отче наш», но вдумались ли они в скрытый под словами внутренний смысл их?

«Достойно удивления,— сказал мне Морис Метерлинк,— как мало актеры интересуются своим искусством, его техникой, его философией, актерским мастерством и виртуозностью».

Те из артистов, которые с самомнением и чувством превосходства говорят об устарелости Чехова, сами еще не доросли до него. Это они отстали в нашем искусстве, это они, не понимая дела или просто от лени, хотят с презрением перешагнуть через Чехова. Но, не пройдя

всех ступеней лестницы нашего искусства, нельзя идти дальше, по намечающимся этапам его естественного, органического развития.

Чехов представляет собою одну из вех на пути нашего искусства, намеченном Шекспиром, Мольером, Луиджи Риккобони, великим Шредером, Пушкиным, Гоголем, Щепкиным, Грибоедовым, Островским, Тургеневым. Изучив Чехова, утвердившись на его позиции, мы будем ждать нового поводыря, который нащупает новый этап вечного пути, пройдет его с нами и водрузит новую веху для грядущих артистических поколений. Оттуда, с нового завоеванного форта, откроется широкий горизонт для дальнейшего движения вперед.

Произведения тех, кто, подобно Чехову, водружает вехи, перерастают поколения, а не поколения перерастают их. Жизненные темы, трактуемые художниками, стареют, утрачивают остроту современности, перестают увлекать тех, для кого не существует перспективы истории. Но настоящие художественные произведения от этого не умирают, не лишаются своей поэтической ценности. И пусть чеховское *что* — не в тех, так в других его созданиях — устарело и оказывается неприемлемым для послереволюционного периода,— чеховское *как* еще не начинало жить полной жизнью в наших театрах.

Поэтому глава о Чехове еще не кончена, ее еще не прочли как следует, не вникли в ее сущность и преждевременно закрыли книгу.

Пусть ее раскроют вновь, изучат и дочтут до конца.

СТУДИЯ НА ПОВАРСКОЙ

Произошел незначительный факт, который, однако, произвел на меня сильное впечатление. Дело в том, что когда мы ставили спектакль Метерлинка и мне нужно было сделать для «Слепых» статую умершего и лежащего на земле пастора — духовного руководителя и поводыря толпы беспомощных слепцов, я обратился с этим заказом к одному из скульпторов тогдашнего левого направления. Он пришел ко мне смотреть макеты и эскизы. Я рассказал ему свои планы постановки, которые, к слову сказать, далеко не удовлетворяли меня самого. Выслушав меня, скульптор в очень грубой форме, которой и в то время любили пользоваться новаторы, заявил мне,

что для моей постановки нужна скульптура «из пакли». Сказав это, он ушел, кажется, даже не простившись. Этот инцидент произвел на меня тогда большое впечатление и, конечно, не тою невоспитанностью, которую проявил новатор-скульптор, а тем, что я почувствовал правду в его словах и с еще большей ясностью сознал, что наш театр зашел в тупик. Новых путей не было, а старые разрушались.

Однако немногие из нас задумывались о будущем. Зачем?! Театр имел успех, публика валила валом, все, казалось, обстояло благополучно... Другие — в числе их Владимир Иванович и отдельные артисты — понимали положение дела. Надо было что-то предпринимать по отношению к театру, ко всем артистам, к самому себе,— и как к режиссеру, потерявшему перспективы, и как к актеру, деревенеющему от застоя. В самом деле, я чувствовал, что выходил на сцену внутренне пустой, с одними внешними актерскими привычками, без душевного горения.

Снова наступил тот период в исканиях, во время которого *новое* становится самоцелью. Новое ради *нового*. Его корней ищешь не только в своем, но и в других искусствах: в литературе, в музыке, в живописи. Стоишь, бывало, перед произведениями Врубеля или других новаторов того времени и по актерской и режиссерской привычке мысленно втискиваешь себя в раму картины, точно влезаешь в нее, чтобы не со стороны, а оттуда, как бы от самого Врубеля или от написанных им образов, проникнуться его настроением и физически примениться к нему. Но внутреннее содержание, выраженное в картине, неопределимо, неуловимо для сознания, его чувствуешь лишь в отдельные минуты просветления, а почувствовав, снова забываешь. Во время этих сверхсознательных проблесков вдохновения кажется, что пропускаешь Врубеля через себя, через свое тело, мышцы, жесты, позы, и они начинают выражать то, что есть существенного в картине. Запоминаешь физически найденное, пробуешь донести его до зеркала и с его помощью проверить собственным глазом воплощаемые телом линии, но, к удивлению, в отражении стекла встречаешься лишь с карикатурой на Врубеля, с актерским ломаньем, а чаще всего со старым, знакомым, заношенным оперным штампом. И снова идешь к картине, и снова стоишь перед ней и чувствуешь, что по-своему передаешь ее внутреннее содержание, на

этот раз проверяешь себя общим самочувствием, приглядываешься внутренним взором к себе и — о, ужас! — снова тот же результат. В лучшем случае ловишь себя на том, что «дразнишь» внешнюю форму врубелевских линий, забывая о внутренней сути картины.

В такие минуты чувствуешь себя музыкантом, принужденным играть на испорченном, фальшивом инструменте, уродующем артистические порывы, или паралитиком, который пытается выразить красивую мысль, а голос и язык, против его желания, производят неприятные, отталкивающие звуки.

«Нет,— говоришь себе,— задача непосильна и невыполнима, так как врубелевские формы слишком отвлеченны, нематериальны. Они слишком далеки от реального, упитанного тела современного человека, линии которого однажды и навсегда установлены, неизменяемы». В самом деле, ведь от живого тела не отрежешь плеч, чтобы скосить их, как на картине, не удлинишь рук, ног, пальцев, не вывернешь поясницы, как того требует художник.

В другие, бодрые моменты решаешь иначе: «Неправда,— говоришь себе,— причина не в том, что наше тело материально, а в том, что оно не разработано, не гибко, не выразительно. Оно приспособлено к требованиям мещанской повседневной жизни, к выражению будничных чувств. Для сценической же передачи обобщенных или возвышенных переживаний поэта существует у актеров целый специальный ассортимент заношенных штампов с воздеванием *руц,* с распростертыми *дланями* и *перстами,* с театральным *восседанием,* с театральным *шествованием* вместо походки и проч. Да, именно так! В нас сидят два типа жестов и движений: одни — обычные, естественные, жизненные, другие — необычайные, неестественные, нежизненные, применяемые в театре при передаче всего возвышенного и отвлеченного. Этот тип жестов и движений во многом издавна заимствован у итальянских певцов или взят с плохих картин иллюстраций, посткарт. Можно ли этими вульгарными формами передавать сверхсознательное, возвышенное, благородное из жизни человеческого духа — то, чем хорош и глубок Врубель, Метерлинк, Ибсен?»

Я бросался и в скульптуру, ища там корней для нового искусства актера, но результаты и выводы оказывались те же; я обращался и к музыке, пробовал отражать ее звуки своим телом и движениями, и снова лишний раз

убеждался в том, что мы все отравлены ядом старого балетного и оперного театра с маленькой буквы.

«Боже мой,— восклицал во мне голос сомнения,— да неужели мы, артисты сцены, обречены, из-за материальности своего тела, вечно служить и передавать только грубо-реальное? Неужели мы не призваны идти далее того, что в свое время делали (правда, превосходно) наши реалисты в живописи? Неужели мы только «передвижники» в сценическом искусстве?»

«А как же балет?..— утешал меня другой внутренний голос.— А его лучшие представители и представительницы: Тальони, Павлова и др.? Разве у них не было отрешения от материальности тела? А как же гимнасты, которые, точно птицы, летят с трапеции на трапецию? Не веришь, что у них есть плоть и тело. Почему же у нас, артистов драмы, не может быть отрешения от материи, не может быть бесплотности? Надо искать! Надо вырабатывать ее в себе».

И снова, в тиши ночей, перед зеркалом, начиналась проверка тела, как это делалось в давно прошедшие времена в доме у Красных ворот.

Потом я цеплялся за голос, который был так долго заброшен нами. Да разве звук человеческого органа так материален и груб, что не способен выражать «отвлеченного», возвышенного, благородного? Вот, например, Шаляпин (который в то время подымался все выше и выше, к вершинам мировой славы). Разве он не достигает того, что мы ищем в драме?

«Да, но это в опере, там музыка»,— снова смущал меня голос сомнения.

Но разве разговорная речь не может быть музыкальной?

Я пробовал говорить прозу, декламировать стихи и тут снова встречался с давнишним ненавистным знакомцем — с театральным декламационным штампом. Чем больше мы ищем звучности в сценической разговорной речи и чем меньше подготовлен к этому наш голос, тем больше мы принуждены прибегать к всевозможным уловкам, вроде звуковых фиоритур, декламационных вывертов, пытаясь заменить ими нашу обычную на сцене стучащую речь.

В самом деле, у нас нет скрипичных, мелодичных голосов на сцене; почти все говорят обрывисто, ударно, как на фортепиано без педали. Можно ли с таким голосом

выражать возвышенные чувства, мировую скорбь, ощущение тайн бытия, вечное?

Однако в минуты вдохновения, когда по необъяснимым причинам почувствуешь не поверхностный смысл слов, а то глубокое, что скрыто под ними, находишь звучность, простоту и благородство, которые искал. И в эти минуты голос звучит и появляется музыкальность речи. Откуда это? Тайна природы! Она одна умеет пользоваться человеческим аппаратом, как гениальный виртуоз своим музыкальным инструментом. Она умеет у безголосого извлекать сильный звук. В подтверждение этого я расскажу такой случай.

У одного из товарищей актеров был слабый голос, плохо слышный в театре. Ни пение, ни другие искусственные средства для развития его не помогали. Однажды, во время прогулки на Кавказе, на нас напали громадные овчарки и стали хватать нас за икры. Мой товарищ с испуга закричал так громко, что его было слышно за версту; у него оказался сильный голос, но владеть им умеет не он, а сама искусница природа.

«Значит,— говорил я себе — все дело в том, чтобы почувствовать роль, и тогда все приходит само собой». И я старался чувствовать, вдохновляться, но это вызывало лишь зажимы и спазмы тела. Я старался проникать в глубь слов — получалась тяжелая речь тугодума.

В этот период моих сомнений и исканий я встретился со Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, бывшим артистом Московского Художественного театра. На четвертый год существования нашего дела он ушел от нас в провинцию, собрал там труппу и искал с ней нового, более современного искусства. Между нами была та разница, что я лишь стремился к новому, но еще не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд, казалось, уже нашел новые пути и приемы, но не мог их осуществить в полной мере, отчасти в силу материальных обстоятельств, отчасти же ввиду слабого состава актеров труппы. Таким образом, я нашел того, кто был мне так нужен тогда, в период исканий. Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтаниями.

Однако в какой форме и где осуществить наши начинания? Они требовали предварительной лабораторной

работы. Ей не место в театре с ежедневными спектаклями, сложными обязательствами и строго рассчитанным бюджетом. Нужно какое-то особое учреждение, которое Всеволод Эмильевич удачно назвал «театральной студией». Это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов.

Закипела работа по созданию студии. Тут снова повторились все мои прежние ошибки времен Общества искусства и литературы.

Нужно было бы, удерживая студию от преждевременного расширения, работать первое время в маленьком, скромном помещении, не требующем больших расходов для содержания. Но я увлекся и снял освободившееся театральное здание, сдававшееся по сравнительно дешевой цене. Этим сразу удесятерились расходы дела. Явилась необходимость в перестройке, в приспособлении, в целом штате людей, заведующих работами и надзирающих за чистотой большого здания и проч. А тут увлеченные студией молодые художники, с талантливыми Сапуновым и Судейкиным во главе, заведовавшие художественной частью, предложили свои услуги по отделке фойе. В этой работе их молодая необузданная фантазия разгорелась. Дошло до того, что они выкрасили зеленой краской паркетный пол, от чего он перекоробился, и его пришлось переделывать заново.

Как во времена Общества искусства и литературы, к студии стали прирастать всевозможные отделы. Музыкальная часть была в руках талантливого, увлекающегося И. А. Саца и некоторых других молодых композиторов. Их не удовлетворяли обычные звуки оркестровых инструментов, которые не исчерпывают всех возможных в музыке звуков. Они задались интересной целью искать новых инструментов, которыми можно было бы обогатить оркестровку. Например: разве не красив звук пастушеской жилейки, которую мы слышим в тишине летнего утра, при восходе солнца? — говорили они.— Разве этот звук не нужен в музыке? Какой же оркестровый инструмент может, хотя бы приблизительно, воссоздать его? Габой, кларнет? Все это фабричные звуки, в которых не чувствуется природа. Перебирали разные другие народные и старинные инструменты, вроде домр, лиры (рыля), на которых слепцы аккомпанируют пению псалмов или песне об Алексее

божьем человеке; вспоминали кавказские инструменты, с их специфическими звуками, которых нет в оркестре. Решено было сделать экскурсию по всей России и собрать целую труппу непризнанных музыкантов и артистов из народа, составить оркестр, обновить музыку...

Экскурсия состоялась, нашли и даже привезли некоторых интересных самородков, о которых никто не ведал до тех пор, например, совершенно исключительного, я бы сказал, гениального виртуоза-пастуха на жилейке, который мог бы конкурировать силой и музыкальностью звука своего доморощенного инструмента с виртуозами на духовых инструментах, сохраняя при этом наивность и аромат полей и лесов. Привезли удивительное трио матери и двух ее детей, с замечательными голосами: высочайшим сопрано девочки, альтом мальчика и баритоном матери, которая, точно волынка, умела тянуть звук без передышки; невозможно было подметить моментов вбирания в себя воздуха. Такого громадного дыхания я еще не встречал. Были найдены сказочники, сказители, рассказывающие нараспев свои былины и сказки. Были и женщины-плакальщицы, которые с помощью весьма своеобразных каденций и голосовых переливов и ладов оплакивали покойников. Был открыт рассказчик, приемы которого можно было оспаривать с эстетической точки зрения, но оригинальность и талантливость которого оказалась вне сомнений. Он имитировал пьяного: с всхлипываниями, с биением в грудь, с воплями, с криками отчаяния и с рыданием он рассказывал грустные повести о своей возлюбленной или об умершем на поле битвы брате, друге, или о матери, которая бросила детей и пустилась в разврат. По рассказам, слезы потоками лились из его глаз, темперамент надрывал душу, и нельзя было без содрогания и плача слышать и видеть это необыкновенно сильное, хотя и малоэстетичное исполнение.

Вместо того чтобы сдерживать затеи молодой компании, я сам увлекался и, на собственную голову, поджигал других. Уж очень мне казались интересными новые идеи!

Опять стали искать капиталистов, а в ожидании их — тратить деньги в счет будущих доходов. Авансом было сделано много затрат, собрана часть труппы. Капиталист не находился, и все расходы по студии, естественно, легли на меня, несмотря на то что большая часть моего прежнего долга по Обществу искусства и литературы не была еще мною погашена.

Мы набрали молодых актеров и учеников из театров и школ Москвы и Петербурга. В числе их были известные теперь артисты: Певцов, Костромской, В. Подгорный, В. Максимов, Мунт.

Репетиции, как и при создании Художественного театра, происходили в том же Пушкино. Я устроил такой же сарай, какой был у нас при рождении Художественного театра; переселил всех на лето на дачи, расположенные вокруг этого сарая, и уехал из Москвы на все лето, с тем чтобы осенью познакомиться с результатами работ. Я считал, что для успеха дела нужно было дать полную самостоятельность молодым, что мое присутствие и авторитет могли бы давить, насиловать фантазию, волю режиссера и артистов. А это тянуло бы их, естественно, в ту сторону, которая уже изведана мною: я же, напротив, ждал, что молодое чутье подскажет свое, новое, и потянет меня за собой. Тогда, поняв намеки, я, с помощью опыта, мог бы закрепить основы молодого, нового искусства.

В течение всего лета мне присылали протоколы репетиций и письма, в которых излагались новые принципы и приемы представления, вырабатываемые в студии. Они были оригинальны, умны. Но окажутся ли они применимы на практике?

Credo новой студии в коротких словах сводилось к тому, что реализм, быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене. Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов. Вот это душевное состояние и надо передать сценически, подобно тому, как это делают живописцы новой формации на полотнах, музыканты нового направления — в музыке, а новые поэты — в стихах. Произведения этих живописцев, музыкантов, поэтов не имеют ясных очертаний, определенных, законченных мелодий, точно выраженных мыслей. Сила нового искусства в комбинации, в сочетании красок, линий, музыкальных нот, в созвучиях слов. Они создают общие настроения, бессознательно заражающие зрителя. Они дают намеки, которые заставляют самого смотрящего творить собственным его воображением.

Мейерхольд умно и красиво говорил о своих мечтах, мыслях и находил для них меткие слова. Из протоколов и писем я понял, что в основе мы не расходились с ним

и искали того, что было уже найдено другими искусствами, но пока неприменимо в нашем.

«А ну как эти открытия — результат простого увлечения, самообмана? — мелькали у меня сомнения.— Ну как это идет не изнутри, от внутреннего переживания, а просто от глаза и уха, от внешнего подражания новым формам? Легко сказать — перенести на сцену то, что мы видим в живописи, музыке и других искусствах, значительно опередивших нас. Им хорошо! Полотно художника принимает на себя все линии и формы, которые мерещатся причудливой фантазии. Но куда девать наше материальное тело?..»

Сам я не видел тогда средств для выполнения того, что мне мерещилось в воображении, или того, что я видел на картинах, слышал в музыке, читал в стихах. Я не знал, как воплотить на сцене тончайшие передаваемые словами тени чувств. Я был бессилен проводить в жизнь то, что увлекало меня в то время, и думал, что нужны десятки, сотни лет, целая культура, чтобы мы, артисты, могли пройти тот же путь, который уже пройден другими искусствами.

«А впрочем, кто знает! Быть может, новая, молодая культура создаст новых артистов, способных преодолеть все трудности, связанные с материальностью нашего тела, ради усиления духовного творчества!» — говорил я в минуты вновь зарождавшейся надежды.

В эти бодрые моменты верилось в то, что каждое поколение несет *свое,* недоступное его отцам,— то новое, которое мы тщетно искали в себе и в старом искусстве. Быть может, для них нормально то, что нам несвойственно, чего мы можем только хотеть.

Пусть в пробах новой студии много ошибок! Пусть даже ее работа даст отрицательный результат! Но разве не полезно знать то, чего делать не следует! Так утешал я себя в минуты сомнения.

Пришла осень, я вернулся в Москву. В репетиционном сарае Пушкино был показан студией результат летних работ, но не всех пьес целиком, а отдельных сценок, наиболее характеризующих задачи новатора. Было много интересного, нового, неожиданного. Была большая находчивость и талантливая выдумка режиссера.

Я просмотрел эту показную репетицию с большим интересом и уехал с нее успокоенный.

Студийцы продолжали свою работу в Пушкино, я же

начал обычные занятия в Московском Художественном театре, ожидая извещения о генеральных репетициях. Но приглашений не было.

Наконец была назначена генеральная репетиция «Смерти Тентажиля» Метерлинка, «Шлюка и Яу» Гауптмана и одноактных пьес разных авторов. Все стало ясно. Молодых, неопытных актеров хватило на то, чтобы с помощью талантливого режиссера показать публике свои новые опыты лишь в небольших отрывках, но когда потребовалось развернуть пьесы огромного внутреннего содержания, с тонким рисунком, да притом в условной форме, юнцы показали свою детскую беспомощность. Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные идеи. Но при отсутствии артистической техники у актеров он смог только демонстрировать свои идеи, принципы, искания, осуществлять же их было нечем, не с кем, и потому интересные замыслы студии превратились в отвлеченную теорию, в научную формулу. Еще раз я убедился в том, что между мечтаниями режиссера и выполнением их — большое расстояние и что театр прежде всего для актера, и без него существовать не может, что новому искусству нужны новые актеры, с совершенно новой техникой. Раз что таких актеров в студии не было, печальная участь ее становилась мне ясна. При таких условиях можно было бы создать студию режиссера и его постановочной работы. Но к тому времени режиссер интересовал меня лишь постольку, поскольку он оказывает помощь творчеству артиста, а не поскольку он прикрывает его несостоятельность. Поэтому студия режиссера, хотя бы и прекрасная, не отвечала моим тогдашним мечтам, особенно если принять во внимание, что к тому времени я уже разочаровывался и в сценической работе художников,— и в полотне, и в красках, и в картоне, и во внешних постановочных средствах, и в трюках режиссеров. Все мои надежды стремились к актеру и к выработке прочных основ для его творчества и техники.

Открывать студию было опасно, как мне казалось, для самой же идеи, ради которой она основалась, так как плохо показать идею — значит убить ее.

К тому времени — осенью 1905 года — разразилась революция. Москвичам стало не до театра. Открытие но-

вого дела откладывалось надолго. Затягивая развязку, я не мог бы ликвидировать ее так, чтобы со всеми расплатиться, и потому пришлось закрыть студию в спешном порядке.

В Московском Художественном театре были даже рады провалу студии, так как меня к ней ревновали. Теперь, с ликвидацией ее дел, я целиком возвращался к старым товарищам.

«Станиславский сунулся, попробовал, обжегся и понял, что без нас, стариков, не обойдешься».

Но мы, т. е. В. И. Немирович-Данченко и я, ясно видели, что наше искусство остановилось на перепутье, что нужно освежить себя и труппу, что мы не можем оставаться в Москве — и не потому, что этому мешала готовящаяся революция и общее настроение в стране, но потому, что мы сами не знали, куда нам идти и что нам делать. Выход был один: раз что нам не с чем было оставаться в Москве,— устроить поездку за границу.

А тут случилось одно обстоятельство, которое дало нам толчок в этом направлении. В Московском Художественном театре была объявлена премьера новой пьесы Горького «Дети солнца». До начала ее по городу прошел слух, что крайне правые элементы — «черносотенцы», считавшие наш театр чересчур левым, а Горького— врагом отечества, собирались совершить нападение на нас во время самого спектакля. Съехавшиеся зрители находились в тревожном ожидании обещанного скандала. И вот, в последнем акте пьесы, в котором изображался бунт во время холеры, через забор дома главных действующих лиц пьесы ворвалась на сцену толпа статистов, которых приняли за черносотенцев, нападающих на театр. В зрительном зале кто-то закричал. Поднялся неимоверный шум, начались истерики — женские и даже мужские. Кто-то поспешил закрыть занавес. Когда публика убедилась, что приняла сценическую толпу за черносотенцев, пьесу продолжали, но при заметно опустевшем зале.

Вот к этому-то трагикомическому случаю мы и придрались, чтобы заговорить о необходимости отъезда.

В октябре началась великая забастовка. Потом вспыхнуло вооруженное восстание. Театр был временно закрыт. Через несколько дней стрельба на улицах пре-

кратилась, но осадное положение оставалось в силе. По улицам разрешалось ходить не позже восьми часов.

При таких условиях наша заграничная поездка получила достаточное внешнее оправдание.

ПЕРВАЯ ЗАГРАНИЧНАЯ ПОЕЗДКА

Для решения вопроса о заграничной поездке все правление театра собралось в моей квартире, в Каретном ряду. Приехали в ночевку. В описываемый вечер надо было во что бы то ни стало решить вопрос, ради которого все собрались, а после решения посылать в Берлин передового для найма театра, заказов декораций и проч. Остающиеся в Москве должны были достать деньги и сорганизовать все для поездки. Заседание длилось всю ночь, и даже после того, как гости улеглись спать и потушили свечи, дебаты не прекращались, тем более что никому не спалось.

Через несколько дней артист А. Л. Вишневский выехал за границу в качестве передового, а 24 января 1906 года вся труппа и я с женой и детьми выехали через Варшаву в Берлин.

В Берлине погода нас встретила приветливо. Днем можно было ходить в осеннем пальто, несмотря на то, что был конец января. По случаю свадьбы кого-то из императорской семьи город был переполнен, и вместо гостиницы нам пришлось снять целую квартиру, только что освободившуюся после отъезда театрального клуба. Там мы вместе с некоторыми из артистов разместились по комнатам и устроились своим хозяйством: В. И. Немирович-Данченко, я с семьей, Книппер, Вишневский и др. Не скажу, чтобы было удобно, но зато было оригинально и весело.

Первое время, несмотря на то, что приезд наш был подготовлен в печати известным театральным критиком Вильгельмом Шольцем, отношение немцев к русским и в частности к нам не было гостеприимным: у рабочих театра представление о русском искусстве было весьма примитивное; по-видимому, они смешивали нас с цирком или акробатами, удивлялись тому, что мы не привезли с собой ни трапеций, ни лестниц, ни канатов, ни проволоки для хождения по ней. Заказанные нами декорации не были готовы. Все мастерские были заняты заказами

для Америки, с русскими же революционерами мало считались. Нас выручили наши рабочие во главе с И. И. Титовым, вместе с нами приехавшие из Москвы, вместе с нами создавшие дело, любившие его, воспитанные в одних с нами принципах, так сказать, вскормленные одним с нами молоком. В несколько ночей работы (днем театр был занят репетициями немецкой труппы) четыре человека сделали то, чего мы не могли добиться от целой фабрики за месяц. Но и тут нам ставились всевозможные препятствия. Так, например, для того чтобы иметь право работать на сцене по ночам, нам пришлось оплачивать по тарифу за сверхурочные работы весь рабочий состав немецкого театра. Были набраны русские сотрудники из числа эмигрантов. Ввиду того, что после неудач японской войны и революции отношение к русским за границей стало почти презрительным, на нас лежала миссия по мере возможности поддержать репутацию русских. Прежде всего нужно было удивить всех дисциплиной и трудоспособностью артистов. Все поняли это и вели себя образцово. Репетиции шли с короткими перерывами с утра до ночи, в большом порядке, которого не знали в том театре, в котором нам пришлось играть. Скоро создались легенды о нашей закулисной жизни. Отношение к нам улучшилось, но ему еще далеко было до идеального.

Недостаточность материальных средств и опыта не позволила нам сделать необходимую для большого европейского города рекламу. Наши плакаты, сделанные нашим художником В. А. Симовым, были чрезвычайно изящны, но потому недостаточно назойливы, чтобы бить в глаза и рекламировать нас. Кроме того, плакатов было недостаточно, и их не было видно среди пестрящих объявлений торговых фирм большого европейского города. Правда, на первом спектакле театр был переполнен, но со второго представления он наполовину пустовал.

Мы открывали гастроли «Царем Федором». В этот вечер наша репутация ставилась на карту не только для заграницы, но и для России, потому что, если б мы потерпели неуспех, нам бы это не простилось. Кроме того, что бы мы делали дальше? Ведь нам пришлось бы возвращаться назад в Россию почти без денег, которые были истрачены еще до поднятия занавеса. Не буду описывать волнения артистов и остроты закулисной атмо-

сферы первого спектакля. Нас удивило то, что еще до начала премьеры рабочие сцены стали поздравлять нас. Оказалось, что в театр приехал маститый берлинский ветеран, знаменитый и великолепный артист Хаазе со своей женой. Нам сказали, что это хорошее предзнаменование, так как старики выезжают в театр лишь в самых крайних, экстраординарных случаях. Очевидно, и наш спектакль был на виду, если не у большой публики, то у берлинской интеллигенции. Первая картина «Федора» была принята бурей аплодисментов, а при поднятии занавеса перед второй картиной аплодисменты и овации возобновились с еще большею силой. Успех спектакля рос с каждым актом. За кулисы прибегал наш давнишний друг, знаменитый немецкий артист Барнай, чтоб поощрять и успокаивать нас, а в конце спектакля — бесконечные вызовы и все атрибуты большого успеха. Полная перемена отношения к нам за кулисами со стороны сценических рабочих и всего персонала театра; вместо прежнего презрения — почти поклонение.

Первая пресса, которая решала нашу судьбу за границей, естественно, ожидалась нами с великим трепетом и нетерпением. О том, в каком мы были тогда состоянии, говорит следующая бытовая картинка. На другой день после дебютного спектакля, рано утром, лишь только были получены первые газеты, меня и жену разбудили жившие в нашей общей квартире артисты — товарищи и их жены. Забыв о всяком приличии, они толпой ворвались в комнату, где мы спали,— кто в пижаме, кто в халате, кто в капоте,— с торжествующими, восторженными лицами. Одна из жен артистов, которая прекрасно знала немецкий язык, дословно перевела всем собравшимся только что появившиеся рецензии. Можно было бы сказать, судя по этим рецензиям, что Берлин был взят нами приступом, что мы одержали полную победу. Мы были удивлены знакомством немецких критиков с русской литературой и с нашей жизнью вообще. Временами можно было думать, что рецензию писали русские люди или по крайней мере люди, знающие русский язык: так тонко было их понимание не только литературной стороны спектакля, но и деталей актерской игры. Когда я спросил одного из сведущих людей, каким образом они вырабатывают таких знатоков театра, он открыл мне один практикующийся в Германии весьма остроумный и целесообразный прием: «Мы поручаем начинающему

критику, — сказал он, — написать не ругательную, а хвалебную статью: ругать может всякий, даже не понимающий дела, а с толком хвалить может только знаток».

Однако успех «Федора», пьес Чехова, Ибсена, Горького и еще более блестящие рецензии о них мало помогали сборам театра. Они продолжали оставаться плохими до тех пор, пока театром не заинтересовался Вильгельм. Сначала в театр приехала кронпринцесса, потом императрица и наконец сам кайзер. В одно из воскресений нам сказали из дворца, что завтра, в понедельник, император просит дать для него «Царя Федора». А назначена была премьера «Штокмана». Приходилось отменить премьеру и заново продавать билеты на «Федора». Типографии в воскресенье закрыты, значит, и афиши о перемене выйдут поздно, в самый понедельник. Из конторы откровенно высказались в этом смысле во дворец. Однако спустя полчаса повторили просьбу кайзера все-таки дать завтра «Федора». Он, очевидно, знал свой Берлин лучше нас. На афише, выпущенной на другой день, красной поперечной лентой было напечатано: «По желанию императора»,— и этого оказалось совершенно достаточно, чтобы все места в несколько часов были распроданы.

Вильгельм приехал в русской форме. По внешности он оказался не таким, каким мы его представляли, судя по портретам. В действительности, он коренастый, небольшого роста, с довольно крупными рябинками на лице, с обыкновенными усами, чуть зачесанными кверху,— далеко не так утрированно, как это изображают на его портретах. Кайзер сидел на главном месте ложи, окруженный всей семьей, и держал себя непринужденно, поминутно обращался с вопросами, то к одному, то к другому из бывших с ним в ложе или, наклоняясь из бельэтажа к партеру, делал сидевшим там актерам его театров мимические знаки одобрения, кивая в сторону сцены. Несколько раз он демонстративно аплодировал. Или он увлекающийся человек, или — хороший актер, думали мы. В антрактах нас, т. е. Владимира Ивановича и меня, вызывали в ложу к нему, и он задавал нам ряд вопросов делового характера, относящихся к театру. По окончании спектакля, после того как публика из театра уже разошлась, Вильгельм и обер-интенданты многих королевских театров еще долго оставались в ложе, продол-

жая расспрашивать нас по вопросам нашей специальности. Нам пришлось рассказывать подробно о всей нашей закулисной работе от «а» до «z», причем Вильгельм прерывал нас иногда и обращался к интендантам, указывая на то, что у них этого нет.

После посещения нашего театра Вильгельмом сборы наши поправились, и к концу наших гастролей, которые длились пять-шесть недель, мы уже имели не только художественный, но и материальный успех. Вслед ему явились подношения и чествования. Нас приветствовали и немецкие артисты, и отдельные общества и лица, и русская колония. Но особенное впечатление произвели на нас два приема и обеда: один из них происходил в небольшой квартире старика Хаазе, другой был дан нам знаменитым писателем Гауптманом. Чтобы не нарушать хода домашней жизни, берлинцы устраивают обычно торжественные обеды в ресторанах или гостиницах. Только в тех случаях, когда кому-либо хотят оказать особую честь и гостеприимство, устраивается прием и обед у себя на дому, что, естественно, вызывает большие хлопоты и расходы. Этой-то чести и удостоился наш театр. Хаазе был так увлечен нашими спектаклями, что пригласил в свою небольшую квартиру весь театральный Берлин,— по паре актеров (мужчину и женщину) от каждого из главнейших берлинских театров. На торжестве присутствовали также бывшие артисты мейнингенской труппы, съехавшиеся тогда для репетиции пьесы юбилейного спектакля в честь старого мейнингенского герцога. Зная мое отношение к знаменитой труппе, старик Хаазе хотел доставить мне удовольствие, познакомив меня с артистами, игрой которых в свое время я любовался. В многочисленных речах мы обменялись благодарностями, а после ужина меня посадили среди актеров и заставили шаг за шагом рассказать весь ход нашей сценической работы. Этот трудный и сложный доклад производился на немецком языке, который я к тому времени основательно позабыл. Об этом исключительном по радушию приеме ветерана немецкой сцены и его милой супруги я сохраняю самое теплое воспоминание.

Другой прием и обед, о котором я упомянул, устроенный Гауптманом, также имеет свою маленькую историю. Гауптман часто бывал на наших спектаклях. Любовь его к русской литературе и ее влияние на него достаточно известны. На первом спектакле, который он

смотрел (шел «Дядя Ваня»), ему пришлось впервые познакомиться и с русским сценическим искусством. В антрактах, сидя в своей ложе с женой и близкими, Гауптман, несмотря на застенчивость, довольно громко высказывал свои лестные мнения о Чехове и нашем театре. Естественно, что перед отъездом из Берлина мы с Владимиром Ивановичем нашли нужным поехать засвидетельствовать свое почтение писателю, с пьесами которого в течение многих лет наш театр знакомил русского зрителя. В маленькой квартире Гауптмана мы застали полный разгром. Оказалось, что жена его, с которой он, как говорит молва, писал образ Раутенделейн в «Потонувшем колоколе» и роль Пиппы в пьесе «Pippa tanzt» [1], увлекалась оркестровой игрой и, если не ошибаюсь, даже дирижерством. По-видимому, ожидалась какая-то музыкальная репетиция, так как маленькая комната была заставлена множеством пультов. За недостатком места оркестр вылез из маленькой гостиной в самый кабинет писателя. Гауптман напомнил нам Антона Павловича Чехова. Их роднила между собой присущая обоим скромность, застенчивость и лаконичность. К сожалению, разговор не мог быть очень долгим, разнообразным и красноречивым, во-первых, потому что мы сами конфузились, сидя перед этим замечательным человеком, а во-вторых, потому, что наш немецкий язык не был силен для литературных и художественных тем. Гауптман сказал, что он всегда мечтал для своих пьес о такой игре, какую он увидал у нас,— без театрального напора и условностей, простую, глубокую и содержательную. Немецкие актеры уверяли, что его мечты несбыточны, так как театр имеет свои требования и условности, которые нельзя нарушать. Теперь же, на склоне своей писательской деятельности, он увидел то, о чем всю жизнь мечтал.

АРТИСТИЧЕСКАЯ ЗРЕЛОСТЬ

ОТКРЫТИЕ ДАВНО ИЗВЕСТНЫХ ИСТИН

Смерть Чехова оторвала у театра большой кусок его сердца. Болезнь, а впоследствии смерть Морозова оторвала у него другой кусок. Неудовлетворенность и тревога после неудачи с пьесами Метерлинка, ликвидация сту-

[1] «Пиппа танцует».

дни на Поварской, недовольство собой как артистом, полная неясность того, куда идти дальше,— все это не давало покоя, отнимало веру в себя и делало меня на сцене каким-то деревянным и безжизненным.

За долгое время моей сценической деятельности, начиная с Алексеевского кружка, скитаний по любительским халтурам и кончая Обществом искусства и литературы и несколькими годами работы в Московском Художественном театре, я много узнал, много понял, на многое случайно натолкнулся; я непрерывно искал все нового как во внутренней актерской работе, так и в режиссерском деле, в принципах внешней постановки. Я бросался во все стороны, часто забывая важные открытия и ошибочно увлекаясь случайным и наносным. К описываемому времени у меня накопился, в результате моего артистического опыта, полный мешок всевозможного материала по технике искусства. Все это было как бы свалено без разбора, спутано, перемешано, не систематизировано, а в таком виде трудно пользоваться своими артистическими богатствами. Надо было навести порядок, разобраться в накопленном, рассмотреть, оценить и, так сказать, разложить материал по душевным полкам. То, что оставалось в неотесанном виде, следовало обработать и заложить, как камни фундамента, в основу своего искусства. То, что от времени успело износиться, следовало освежить. Без этого дальнейшее движение вперед становилось невозможным.

В таком состоянии я приехал на лето в Финляндию. Там, во время утренних прогулок, я уходил к морю и, сидя на скале, мысленно перебирал свое артистическое прошлое. Прежде всего мне хотелось понять, куда делась былая радость творчества. Почему раньше я скучал в те дни, когда не играл, а теперь, напротив, радуюсь, когда меня освобождают от спектаклей? Говорят, что у профессионалов, при ежедневных выступлениях и частом повторении одних и тех же ролей, не может быть иначе. Но это объяснение меня не удовлетворяло. Очевидно, профессионалы, о которых это говорят, мало любят свои роли, свое искусство. Дузе, Ермолова, Сальвини куда большее число раз, чем я, сыграли свои коронные роли. Но это не мешало им совершенствовать их с каждым разом. Почему же я, чем чаще повторяю свои роли, тем больше иду назад и деревенею? Шаг за шагом я просматривал прошлое и все яснее и яснее сознавал, что то

внутреннее содержание, которое вкладывалось мною в роли при первом их создании, и та внешняя форма, в которую эти роли вырождались с течением времени, далеки друг от друга, как небо и земля. Прежде все шло от красивой волнующей внутренней правды. Теперь от нее осталась лишь выветрившаяся скорлупа, труха, сор, застрявшие в душе и теле от разных случайных причин, не имеющих ничего общего с подлинным искусством. Вот, например, роль доктора Штокмана. Помню, как раньше, вначале, играя ее, я легко становился на точку зрения человека с чистыми помыслами, ищущего в душе других только хорошее, слепого ко всем дурным чувствам и страстям окружающих его мелких, грязных душонок. Ощущения, вложенные мною в роль Штокмана, взяты были из живых воспоминаний. На моих глазах затравили моего друга, честнейшего человека à la Штокман, за то, что он по внутренним убеждениям не мог решиться сделать того, чего от него требовали высшие мира. В моменты исполнения роли, на сцене, эти живые воспоминания бессознательно руководили мной и возбуждали каждый раз к творческой работе.

Но, с течением времени, я утратил те живые воспоминания, которые являются возбудителями, двигателями духовной жизни Штокмана и лейтмотивом, проходящим через всю пьесу.

Сидя на скале в Финляндии и переживая прежние процессы творчества, я совершенно случайно вновь набрел на забытые в душе чувства моего Штокмана. Как я мог потерять их? Как я мог обходиться без них? И почему я так хорошо помнил все внешнее, каждое движение мускула ног, рук, тела, мимику лица, щурение глаз якобы близорукого человека и проч.?

Во время последних гастролей за границей и раньше, в Москве, я механически повторял именно эти выработанные и установленные «штучки» роли — механические знаки отсутствующего чувства. В одних местах я старался быть как можно нервнее, экзальтированнее и для этого производил быстрые движения; в других местах старался казаться наивным и для этого технически делал детски-невинные глаза, в третьих местах я усиленно выделывал походку, типичные жесты роли — внешние результаты уже уснувшего чувства. Я копировал наивность, но не был наивен; я семенил ногами при походке, но не ощущал внутренней торопливости, вызывавшей мелкие

шаги, и т. д. Я более или менее искусно наигрывал, подражал внешним проявлениям переживания и действия, но не испытывал при этом ни самого переживания, ни искренней потребности к действию. Я, от спектакля к спектаклю, набил в себе механическую привычку проделывать установленную однажды техническую гимнастику, а мускульная память, которая так сильна у актеров, крепко зафиксировала актерскую привычку.

Сидя на финляндской скале, я мысленно просмотрел и другие роли, стараясь разобраться в живом материале, из которого в свое время они создавались, т. е. собственные жизненные воспоминания, возбуждавшие меня когда-то к творчеству. Я перебирал в памяти все места пьесы и моменты роли, которые с трудом давались мне при создании образов, вспоминал слова А. П. Чехова, Владимира Ивановича, советы режиссеров и товарищей, свои творческие муки, отдельные этапы в процессе зарождения и созревания ролей, я перечитал записи в своем артистическом дневнике, живо напомнившие мне то, что переживалось при творчестве. Все это я сравнил с тем, что у меня, от времени, набилось в мускулах, засело в душе,— и изумился своему открытию. Боже! Как изуродовали мою душу, тело и самую роль дурные театральные привычки, актерские штучки, невольное угождение публике, неправильные подходы к творчеству, изо дня в день, на каждом повторном спектакле!

Как уберечь роль от перерождения, от духовного омертвения, от самодержавия актерской набитой привычки и внешней приученности? Нужна какая-то духовная подготовка перед началом творчества, каждый раз, при каждом повторении его. Необходим не только телесный, но главным образом и духовный туалет перед спектаклем. Нужно, прежде чем творить, уметь войти в ту духовную атмосферу, в которой только и возможно творческое таинство.

С этими мыслями и заботами в душе я вернулся после летнего отдыха в Москву на сезон 1906/07 года и начал присматриваться к себе и к другим во время работы в театре.

Подобно доктору Штокману, я сделал великое открытие и познал давно всем известную истину о том, что самочувствие актера на сцене, в момент, когда он стоит пе-

ред тысячной толпой и перед ярко освещенной рампой,— противоестественно и является главной помехой при публичном творчестве. Этого мало,— я понял, что при таком душевном и физическом состоянии можно только ломаться, представлять — казаться переживающим, но жить и отдаваться чувству невозможно. Конечно, я и раньше это понимал, но лишь умом. Теперь же я это почувствовал. А ведь на нашем языке понять — и значит почувствовать. Поэтому я и могу сказать, что я впервые познал давно известную мне истину. Неестественность актерского самочувствия на сцене представилась мне в тот момент, о котором теперь идет речь, в следующем ощущении.

Представьте себе, что вас выставили напоказ на большом возвышении, на Красной площади, перед стотысячной толпой. Рядом с вами поставили женщину, с которой вы, может быть, впервые встречаетесь; вам приказали в нее публично влюбиться, да так, чтоб от любви сойти с ума и лишить себя жизни. Но вам не до любви. Вы смущены: сто тысяч глаз устремлены на вас, ждут, чтобы вы заставили их плакать, сто тысяч сердец хотят восторгаться вашей идеальной, самоотверженной и пламенной любовью, так как за это уплачены деньги вперед и зрители вправе требовать от вас то, что купили. Они, естественно, хотят слышать все, что вы говорите, и потому вам приходится кричать нежные слова, которые в жизни говорят женщине с глазу на глаз, шепотом. Вы должны быть всем видны, всем понятны, и потому необходимо производить жесты и движения для тех, которые стоят вдали. Возможно ли думать о любви, а тем более испытывать ощущение любви при таких обстоятельствах? Вам ничего не остается более, как стараться, пыжиться, напрягаться от бессилия и невыполнимости задачи.

Но заботливое ремесло придумало на этот случай целый ассортимент знаков, выражений человеческих страстей, актерских действий, поз, голосовых интонаций, каденций, фиоритур, сценических трюков и приемов игры, якобы выражающих чувства и мысль «в возвышенном стиле». Эти знаки или штампы несуществующего чувства усваиваются еще в утробе матери и становятся механическими, бессознательными, являясь к услугам актера, когда он становится на сцене беспомощным, остается с опустевшей душой.

Что можно делать в таком состоянии, чтоб представиться влюбленным до самоубийства? — Ничего, как

только закатывать глаза, прижимать руки к сердцу, воздевать глаза кверху, страдальчески подымать брови, кричать, махать руками, чтобы не дать зрителю соскучиться и — сохрани бог — не допустить паузы, столь желанной в другие моменты,— в моменты артистического вдохновения, когда молчание становится красноречивее самого слова.

Таким образом, естественное, обычное актерское самочувствие — это то состояние человека на сцене, при котором он обязан внешне показывать то, чего не чувствует внутри. Это тот актерский вывих, при котором душа живет своими обыденными, каждодневными, будничными побуждениями, заботами о семье, о насущном хлебе, о мелких обидах, об удачах или неудачах, а тело в это время обязано выражать самые возвышенные порывы героических чувств и страстей, сверхсознательной духовной жизни!

Этот душевный и физический вывих между телом и душой артисты испытывают и переживают большую часть своей жизни: днем с двенадцати до четырех с половиной часов — на репетициях, и вечером от восьми до двенадцати ночи — на спектакле, почти ежедневно. Ища выхода из невыносимого состояния человека, насильно выставленного напоказ и обязанного, против своей человеческой воли и потребности, во что бы то ни стало, производить впечатление на зрителей, мы прибегаем к ложным, искусственным приемам театральной игры и привыкаем к ним. С тех пор как я ясно сознал этот вывих, вопрос «как же быть?» постоянно стоял передо мной, как страшный призрак.

Ясно почувствовав вред и неправильность *актерского самочувствия,* я, естественно, стал искать иного душевного и телесного состояния артиста на сцене,— благотворного, а не вредного для творческого процесса. В противоположность *актерскому самочувствию,* условимся называть его — *творческим самочувствием.* Я понял тогда, что к гениям на сцене почти всегда само собой приходит творческое самочувствие, притом в высочайшей степени и полноте. Менее даровитые люди получают его реже, так сказать, по воскресным дням. Еще менее талантливые — еще реже, так сказать, по двунадесятым праздникам. Посредственности же удостаиваются его лишь в иск-

лючительных случаях. Тем не менее все люди от искусства, начиная от гения до простых талантов, в большей или меньшей степени способны доходить какими-то неведомыми интуитивными путями до творческого самочувствия; но им не дано распоряжаться и владеть им по собственному произволу. Они получают его от Аполлона в качестве небесного дара, и кажется, что мы, нашими человеческими средствами, не можем вызвать его в себе.

Тем не менее я задаю себе вопрос: нет ли каких-нибудь технических путей для создания творческого самочувствия? Это не значит, конечно, что я хочу искусственным путем создавать самое вдохновение. Нет, это невозможно! Не самое вдохновение, а лишь благоприятную для него почву хотел бы я научиться создавать в себе по произволу; ту атмосферу, при которой вдохновение чаще и охотнее снисходит к нам в душу. Когда артист говорит: «Я сегодня в духе! Я в ударе!», или: «Я играю с наслаждением!», или: «Сегодня я переживаю роль»,— это значит, что он случайно находится в творческом состоянии.

Однако как сделать, чтобы это состояние не являлось случайным, а создавалось по произволу самого артиста, «по заказу» его?

Если невозможно овладеть им сразу, то нельзя ли это делать по частям,— так сказать, складывая его из отдельных элементов? Если надо каждый из них вырабатывать в себе отдельно, систематически, целым рядом упражнений,— пусть! Раз что гениям дана от природы способность получать творческое самочувствие в полной степени, то, быть может, обыкновенные люди добьются приблизительно такого же состояния после большой работы над собой и хоть не в полной, высшей, а лишь в частичной мере. Конечно, обыкновенный способный человек никогда не станет от этого гением, но, может быть, это поможет ему приблизиться к тому, что отличает гения.

Но как постигнуть природу и составные элементы творческого самочувствия? Разгадка этой задачи стала «очередным увлечением Станиславского», как выражались мои товарищи. Чего-чего я ни перепробовал, чтобы понять секрет. Я наблюдал за собой — так сказать, смотрел себе в душу — как на сцене, во время творчества, так и в жизни. Я следил за другими артистами, когда репетировал с ними новые роли. Я наблюдал за их игрой из зрительного зала, я производил всевозможные опыты как

над собой, так и над ними, я мучил их; они сердились, говорили, что я превращаю репетицию в опыты экспериментатора, что артисты не кролики, чтобы на них учиться. И они были правы в своих протестах. Но главным объектом для моих наблюдений продолжали оставаться большие таланты, как наши русские, так и заезжие гастролеры. Раз что эти таланты чаще других, почти всегда, пребывают на сцене в творческом самочувствии, кого же изучать, как не их? Я это и делал. И вот чему научили меня мои наблюдения над ними.

У всех больших артистов: Дузе, Ермоловой, Федотовой, Савиной, Сальвини, Шаляпина, Росси, так же, как и у наиболее талантливых артистов Художественного театра, я почувствовал что-то общее, родственное, всем им присущее, чем они напоминали мне друг друга. Что же это за свойство ? Я путался в догадках; вопрос казался мне чрезвычайно сложным. На первых порах я лишь подметил на других и на себе самом, что в творческом состоянии большую роль играет телесная свобода, отсутствие всякого мышечного напряжения и полное подчинение всего физического аппарата приказам воли артиста. Благодаря такой дисциплине получается превосходно организованная творческая работа, при которой артист может свободно и беспрепятственно выражать телом то, что чувствует душа. Смотря на других в такие моменты, я, по режиссерской привычке, сам ощущал это состояние творческого самочувствия. Когда же оно создавалось на сцене во мне самом, я испытывал такое же чувство освобождения, какое, вероятно, переживает колодник, после того как разобьет кандалы, мешавшие ему в течение годов свободно жить и действовать.

Я до такой степени увлекся и поверил своему открытию, что стал превращать спектакли в экспериментальные опыты. Я не играл, а проделывал на глазах у зрителей театра придуманные мною упражнения. Смущало меня только то, что ни один из окружающих меня артистов или зрителей, по-видимому, не замечал перемены, происшедшей во мне, если не считать нескольких отдельных комплиментов относительно той или иной сценической позы, движения, действия, подмеченных наиболее внимательными и чуткими зрителями.

Новая случайность натолкнула меня еще на одну элементарную истину, которую я глубоко почувствовал, т. е. познал. Я понял, что мне потому стало хорошо и приятно

на сцене, что, кроме ослабления мышц, мои публичные упражнения, приковывая внимание к ощущениям тела, тем самым отвлекали меня от того, что происходило за рампой, в зрительном зале, за черной страшной дырой сценического портала. Отвлекаясь, я переставал бояться публики и минутами забывал о том, что я на сцене. Я заметил, что именно в эти минуты мое самочувствие становилось особенно приятным.

Вскоре я получил подтверждение или объяснение моего наблюдения. На спектакле одной из заезжих в Москву знаменитостей, внимательно следя за гастролером, я актерским чувством учуял в нем знакомое мне сценическое самочувствие: освобождение мышц в связи с большой общей сосредоточенностью. Я за него ощущал, что все его внимание по ту, а не по эту сторону рампы, что он занят тем, что происходит на сцене, а не в зрительном зале, и что именно это, сконцентрированное на одной точке внимание заставило меня заинтересоваться его жизнью на сцене, потянуться к нему, чтобы узнать, что там его так сильно занимало. В этот момент я понял, что чем больше актер хочет забавлять зрителя, тем больше зритель сидит барином, откинувшись назад, и ждет, чтобы его услаждали, не пытаясь даже принять участие в происходящем творчестве. Но лишь только актер перестает считаться с толпой в зале, как она начинает тянуться к нему, особенно, если он заинтересован на сцене чем-то важным и для нее самой.

Продолжая свои дальнейшие наблюдения над собой и другими, я познал (т. е. почувствовал), что творчество есть прежде всего *полная сосредоточенность всей духовной и физической природы.* Она захватывает не только зрение и слух, но все пять чувств человека. Она захватывает, кроме того, и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение. Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица.

Эта новая истина проверялась мною на глазах зрителей, перед освещенной рампой, с помощью придуманных мною упражнений. Я систематически развивал свое внимание. Не буду, однако, касаться здесь вопроса о приемах такой работы. Надеюсь посвятить этому целые главы моей будущей книги.

Однажды я оказался случайным свидетелем закулисной сцены в одном из московских театров, которая на-

толкнула меня на важные в нашем искусстве мысли и помогла мне понять (т. е. почувствовать) еще одну новую, всем известную истину. Премьер и герой труппы опаздывал на спектакль. Стрелка часов подходила к восьми, а его не было в театре. Известно, что доморощенные гении считают для себя унизительным являться в театр вовремя. Гения должны ждать! Стоит ли иначе быть им! Шик в том, чтоб опоздать. Помощник режиссера бегал по театру, хватался за голову, звонил по телефону, ища знаменитость по городу. Актеры по уборным волновались, не понимая, что им надо делать: заканчивать свой грим или снимать его, чтоб готовиться к другой пьесе, для замены, так как *он,* очевидно, закапризничал. Но ровно в 7 часов 55 минут доморощенный гений удостоил приехать в театр. Все крестились и были рады: «Спектакль состоится: *он будет играть».*

Раз, два, три — и гений одет, загримирован, при шпаге и плаще. *Он* знает свое дело! И все кругом восторгались:

«Вот это настоящий артист! Смотрите! Пришел последним, а на сцене — первый! Учитесь у него, вы, молодые актеры!»

Но почему же не скажут доморощенному гению:

«Полноте, разве мы не понимаем, что не существует в мире человека, который от ресторана и неприличного анекдота может в пять минут перенестись в область возвышенного и сверхсознательного! Для этого нужен постепенный подход. Вспомните старика Сальвини! Из подвала сразу не шагнешь в шестой этаж».

«А как же Кин? — ответит вам доморощенный гений.— Помните, он также приезжал в последнюю минуту, и все его ждали и волновались».

О, этот театральный Кин! Сколько вреда он принес своим примером! Да полно, таков ли был на самом деле Кин, каким его рисуют в мелодраме? И если да,— то я не сомневаюсь в том, что он потому кричал и волновался перед спектаклем, что не успел к нему приготовиться: он зол на себя за то, что пьянствует в день спектакля. Творческая природа имеет свои законы, одинаковые для Кина и для Сальвини. Берите же пример с живого Сальвини, а не с мертвого Кина из мелодрамы среднего качества.

Но нет, доморощенный гений всегда будет копировать Кина, а не Сальвини. Он всегда будет приходить за пять минут до начала, а не за три часа, как Сальвини. Почему?

Причина проста: для того чтобы готовить что-то три часа в своей душе, надо иметь *что* готовить. Но у доморощенного гения ничего нет, кроме его таланта. Он приходит в театр с костюмом в чемодане, но без всякого духовного багажа. Что ж ему делать в своей артистической уборной с пяти часов до восьми? Курить? Рассказывать анекдоты? Так это лучше делать в ресторане.

Чем объяснить эту нелепость и бессмыслицу: одни актеры приходят в театр за пять минут, другие, напротив, являются задолго до начала спектакля, повторяют механически текст роли, которую играют, тщательно одеваются, костюмируются, гримируются, боясь опоздать к началу, но при этом совершенно забывают о душе. Тело приготовлено, лицо загримировано, но спросите и тех и других:

«Вы оделись и загримировались, но умыли ли вы, одели ли и загримировали ли вы вашу душу?»

Об этом мы не думаем. Мы боимся опоздать к выходу, мы боимся выйти на сцену в беспорядке, с неоконченным туалетом и гримом. Но мы не боимся опоздать к началу процесса переживания роли и всегда выходим без всякой внутренней подготовки, с пустой душой,— и не стыдимся своей духовной наготы.

Нам не дорог внутренний рисунок роли, который в свое время, при воплощении, естественно вылился во внешние формы сценического создания. Лишь только мы познали эту форму, мы зафиксировали ее в актерских механических привычках, а о душе — главном смысле роли — забыли, и она от времени иссохла.

Попав из-под власти мудрого творческого чувства во власть бессмысленной актерской привычки, мы уподобляемся кораблю без руля и ветрил. Нас несет туда, куда толкает случай, плохой вкус толпы, сценические штучки, внешний дешевый успех, актерское тщеславие или другая случайно попавшая на пути линия, не имеющая отношения к искусству. Вот что становится возбудителем актерской души на сцене вместо прежнего живого чувства, создавшего духовную жизнь роли.

Для чего же мы поступаем на сцену? С *чем* и для *чего* выходим на ее подмостки?

Я смотрел еще одного большого артиста в его гастрольных ролях. Вот он произносит вступительное слово своего монолога. Но он не попал сразу на верное чувство, а поддался механической актерской привычке и по-

пал на ложный пафос. Глядите на него внимательно: с ним что-то происходит. И действительно, он, точно певец, бросается к помощи камертона, чтобы найти верную ноту. Вот, кажется, он ее нашел. Нет, слишком низко. Взял выше. Теперь слишком высоко. Немного пониже. Теперь он узнал верный тон, понял его, почувствовал, направил, установил, поверил, успокоился и начал наслаждаться своим искусством речи. Теперь он говорит свободно, просто, звучно и вдохновенно. Роль покатилась, как по рельсам, и несет его за собой. *Он поверил.* Актер прежде всего должен верить всему, что происходит вокруг, и главным образом тому, что он сам делает. Верить же можно только правде. Надо поэтому постоянно чувствовать эту правду, находить ее, а для этого необходимо развивать в себе артистическую чуткость к правде. Но скажут:

«Полноте! Какая же правда, раз что на сцене все ложь, подделка: декорации, картон, краски, грим, костюмы, бутафория, деревянные кубки, мечи и проч. Разве все это правда?»

Но ведь я говорю не об этой правде, а о другой,— о правде моих чувств и ощущений, о правде внутреннего творческого побуждения, стремящегося выявиться. Мне не важна правда вне меня, мне важна правда во мне самом,— правда моего отношения к тому или иному явлению на сцене, к вещи, декорации, к партнерам, изображающим другие роли пьесы, к их мыслям и чувствам... Актер говорит себе:

«Все эти декорации, вещи, гримы, костюмы, публичность творчества и проч.— сплошная ложь. Я знаю это, и мне до них нет дела. Мне не важны вещи... Но... *если бы* все, что меня окружает на сцене, была правда, то вот что бы я сделал, вот как бы я отнесся к такому-то или иному явлению».

Я понял, что творчество начинается с того момента, когда в душе и воображении артиста появляется магическое *творческое «если бы»*. Пока существует реальная действительность, реальная правда, которой, естественно, не может не верить человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое «если бы», т. е. мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренно, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней и вокруг нее. С момента появления «если бы» артист пе-

реносится из плоскости действительной реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начать творить.

Сцена — правда, то, во что искренно верит артист; и даже явная ложь должна стать в театре правдой для того, чтобы быть искусством. Для этого артисту необходимо сильно развитое воображение, детская наивность и доверчивость, артистическая чуткость к правде и к правдоподобному в своей душе и своем теле. Все эти свойства помогают ему превращать грубую сценическую ложь в тончайшую правду своего отношения к воображаемой жизни. Условимся называть эти свойства и способности артиста *чувством правды*. В нем игра воображения и создание творческой веры, в нем ограждение от сценической лжи, в нем и чувство меры, в нем и залог детской наивности и искренности артистического чувства. Оказывается, что чувство правды, точно так же, как и сосредоточенность и мышечная свобода, поддается развитию и упражнению. Не время говорить о способах и средствах этой работы. Пока скажу только, что эту способность надо довести до такой степени, чтобы решительно ничто на сцене не совершалось, не говорилось, не воспринималось без предварительной очистки через фильтр артистического чувства правды.

С момента открытия этой общепризнанной истины я подверг контролю чувства правды все мои сценические упражнения по ослаблению мышц, так точно, как и по сосредоточенности. И что же? Только теперь, с помощью чувства правды, мне удалось достигать подлинного, естественного, а не насильственного ослабления мышц и сосредоточенности на сцене во время творчества.

На пути новых исследований и случайных интуитивных открытий я понял, т. е. всем артистическим существом почувствовал, еще много других, давно знакомых в жизни (но не на сцене) истин. Все вместе взятые, они помогали создавать то превосходное артистическое состояние, которое я назвал *творческим самочувствием* в отличие от иного, плохого — *актерского самочувствия*, с которым я неустанно учился бороться.

К этому периоду моей артистической жизни мы — оба главные деятеля театра, т. е. Владимир Иванович и я, — сложились в самостоятельные законченные режиссерские величины. Естественно, что каждый из нас хотел и мог идти только по своей самостоятельной линии,

оставаясь при этом верным общему, основному принципу театра.

Прежде за режиссерским столом сидели оба режиссера, часто работая над одной и той же постановкой. Теперь каждый из нас имел свой стол, свою пьесу, свою постановку. Это не было ни расхождение в основных принципах, ни разрыв,— это было вполне естественное явление: ведь каждый художник или артист, для того чтобы работать вполне успешно, должен в конце концов выйти на тот путь, к которому толкают его особенности его природы и таланта.

Разъединение наших путей, совершившееся ко времени нашей художественной зрелости, действительно дало возможность каждому из нас лишь полнее проявить себя.

Не могу не отметить, что как раз к этому периоду относятся высшие достижения Владимира Ивановича в области режиссуры — его замечательные инсценировки «Братьев Карамазовых» и «Бесов» Достоевского, в которых сказались одновременно и его литературная проникновенность, и его умение направлять по намеченному им углубленному руслу творчество актеров. Особенно замечательна была, по смелости сценического замысла и по яркости его выполнения, постановка «Братьев Карамазовых», в которой внешняя, декоративная сторона была сведена к скудным художественным намекам и весь центр тяжести перенесен на актеров. Некоторые из них развернулись при этом с неожиданной стороны. Леонидов в роли Мити Карамазова проявил огромный драматический темперамент,— и монументальный, шедший два вечера подряд спектакль достигал во второй части такого напряжения и захвата, что давал предчувствие какой-то новой, будущей русской трагедии.

Я же продолжал в это время свой путь, полный сомнений и беспокойных исканий.

«ДРАМА ЖИЗНИ»

Первый опыт практического применения найденных мною в лабораторной работе приемов внутренней техники, направленной к созданию творческого самочувствия, был произведен в пьесе Кнута Гамсуна «Драма жизни».

Постараюсь описать этот знаменательный момент моей жизни.

«Драма жизни» — для меня по крайней мере — произведение ирреальное, так как сам автор смотрит на все происходящее в пьесе глазами ее героя, мечтателя и философа, гениального Карено, который переживает высший момент своей творческой жизни. Пьеса написана без теней и полутонов, одними основными красками душевной палитры. Каждое из действующих лиц пьесы олицетворяет одну из человеческих страстей, которую оно неизменно проводит через всю пьесу: скупой — все время скуп, мечтатель — все время мечтает и ничего другого в пьесе не делает, влюбленный — только любит, и т. д. Получается картина, написанная как бы продольными полосами всех красочных цветов: зеленый, желтый, красный и т. д.

Сам Карено, которого я играл, олицетворяет собой стремящуюся ввысь мечту, идею; влюбленная в него Терезита, в которой запел Красный Петух, т. е. заговорила кровь, живет только женской страстью и все время горит любовью к герою пьесы. В порыве своего увлечения им она то бешено играет на рояле, то тушит фонарь на маяке во время сильного шторма,— плывет ее соперница, жена Карено. Ветер и буря, выраженные в музыкальных звуках, свирепствуют вокруг нее. Тем временем хромой почтальон, урод наподобие Квазимодо, сладострастно ждет жертву, намеченную им для своей похоти, прекрасную Терезиту. А отец Терезиты думает только о том, чтобы выжать побольше из своего имения, пока наконец скупость не доводит его до безумия. В фатальный момент пьесы является безмолвная таинственная и зловещая фигура с протянутой для подаяния рукой — нищего Тю, прозванного «Справедливость». Он — фатум пьесы.

Каждое из действующих лиц шествует по намеченному пути своей страсти к поставленной ему судьбою земной, человеческой или высшей, сверхчеловеческой цели и гибнет, не достигнув ее.

Пьеса застает героя, Карено, в тот момент, когда он начинает писать самую трудную главу своей книги: «О Справедливости». Для этого ему строят Стеклянную Башню,— поближе к небу, так как на земле этой главы не создать. Но духовное стремление поэта ввысь борется с земными побуждениями и страстями. Они мешают ему воплотить мечтания, которые зреют под колпаком Стек-

лянной Башни. Люди поджигают ее, она сгорает, и с нею вместе погибают создания гения, дерзнувшего на земле мечтать о божественном.

Вокруг этой трагедии человеческого духа кишит земная жизнь с ее бедствиями. На ярмарке среди лавок, наполненных грудами товаров, среди толпы покупателей и торговцев свирепствует эпидемия холеры, которая придает всему отпечаток кошмара. На белых полотняных палатках торговцев отражаются, как на экране, их черные движущиеся тени, и они кажутся призрачными. Тени торговцев отмеривают материю, в то время как тени покупателей — одни стоят неподвижно, другие движутся непрерывной вереницей. Палатки расположены рядами по уступам гор, от авансцены — почти до колосников заднего плана, отчего все пространство горы заполнено тенями. Такие же тени бешено мчатся в воздухе в ярмарочной карусели, то взвиваясь вверх, то падая вниз. Звуки адской музыки шарманки, шипя и свистя, несутся за ними вдогонку. На авансцене какие-то люди в порыве отчаяния бешено пляшут и тут же, среди исступленного танца, падают мертвыми, становясь жертвами холеры.

Среди этого «пира во время чумы», среди чувственного хаоса, вещими знамениями кажутся: появление призрачных музыкантов или северное сияние на зимнем небе, так же как гул подземных ударов в каменоломне, где гиганты-рабочие добывают мрамор для скупца. Усталые и изможденные, они выходят наружу и стоят с кирками и топорами вдоль длинной стены, наподобие барельефа, напоминая своими позами и видом скульптуру Менье. Этот барельефный прием был тогда в моде и казался оригинальной художественной условностью постановки.

Декорации соответствовали общему плану всего спектакля и были написаны большими, резко ограниченными плоскостями и полосами основных тонов, причем горы были уж очень гористы, стволы деревьев — уж очень перпендикулярны, а линия текущей вдаль реки — уж очень пряма.

Режиссерские (мои и Л. А. Сулержицкого), живописные (В. Е. Егорова и для третьего акта Н. П. Ульянова), музыкальные (И. А. Саца) пятна постановки, в духе тогдашнего крайнего левого направления, придавали невиданную до того времени остроту этому спектаклю.

Достижения театра в области постановки были велики, и это тем более важно, что мы явились тогда одними

из первых пионеров, пробивавших путь к левому фронту. Но как это всегда бывает, достижения новаторов не оцениваются сразу. Являются другие, заимствуют уже найденное раньше — и вновь показывают его в популярной и общедоступной форме. То же случилось и с нами.

Успех спектакля носил немного скандальный оттенок. Одна половина зрителей — левого толка, с присущей им решительностью, неистово аплодировала, крича:

«Смерть реализму! Долой сверчков и комаров! (Намеки на звуковые эффекты в чеховских пьесах.) Хвала передовому театру! Да здравствуют левые!»

Одновременно с этим другая половина зрителей — консервативная, правая — шикала и восклицала с горечью:

«Позор Художественному театру! Долой декадентов! Долой ломанье! Да здравствует старый театр!»

А что же делали артисты в этом спектакле? В чем выразились их достижения? Отвечу лично за себя, не касаясь моих товарищей.

Сам того не подозревая, я прятался за других сотворцов спектакля, т. е. за режиссеров, художников, композитора и проч., благо зрители не разбираются в работе каждого из коллективных создателей спектакля в отдельности.

В нашем деле часто случается, что настроение, получаемое от декорации, приписывают игре актеров; оригинальные костюмы и гримы принимаются за образы, якобы нами создаваемые; красивую музыку, аккомпанирующую артистам, чтобы скрасить их монотонную речь, смешивают с новыми актерскими приемами словесного выражения чувства. Сколько можно насчитать таких спектаклей в театральной практике, в которых актеры прятались за режиссера, художника и музыканта! Как часто на сцене фон закрывал главную сущность нашего искусства — игру артистов.

Но зритель, встречаясь лицом к лицу с актером, направляет непосредственно ему свои одобрения и порицания, а о других сотворцах спектакля, спрятанных за кулисами, забывает.

И на этот раз случилось то же. Зрители направили свои аплодисменты и шикание на нас, артистов, а об остальных забыли. Получилось впечатление успеха актера. Но, привыкнув относиться к себе с чрезвычайной требовательностью и не боясь оголять до корней причины вся-

ких явлений, я не обольстился мнимым успехом и результатами спектакля. Для меня он носил отрицательный характер, так как моя лабораторная работа и только что утвержденные основы внутренней техники оказались совершенно скомпрометированными в моих собственных глазах.

Ведь если вникнуть в то, что произошло, было от чего прийти в отчаяние. Дело в том, что, приступая к работе над «Драмой жизни», я решил провести ее по новым принципам внутренней техники, только что проверенным в моей лабораторной работе. На этом основании я направил все внимание на внутреннюю сторону пьесы. А для того, чтобы ничто не отвлекало от нее, я отнял у актеров все внешние средства воплощения — и жесты, и движения, и переходы, и действия, потому что они казались мне тогда слишком телесными, реалистическими, материальными, а мне нужна была бестелесная страсть в ее чистом, голом виде, естественно зарождающаяся и исходящая прямо из души актера. Для передачи ее, как мне тогда казалось, артисту достаточно глаз, лица, мимики. Так пусть же он в неподвижности переживает порученную ему для передачи страсть с помощью чувств и темперамента. В моем увлечении новыми приемами внутренней техники я искренно верил тогда, что для того, чтобы выявить свои переживания, актеру нужно только овладеть на сцене спасительным *творческим самочувствием,* и все остальное придет само собой.

Но каково же было мое изумление, когда я увидел, что на практике вышло как раз наоборот. Никогда еще актерское, а не творческое самочувствие не владело мною так сильно, как в описываемом спектакле. Что же произошло?

Я думал, что безжестие сделает меня бестелесным и поможет целиком отдать всю мою энергию и внимание внутренней жизни роли. Но на самом деле оказалось, что насильственное, не оправданное изнутри безжестие, так же как и внимание, по приказу обращенное внутрь себя, породили сильнейшее напряжение и скованность тела и души. Последствия сами собой понятны: насилие над природой, как всегда, спугнуло чувство и вызвало механические, заученные штампы, актерское самочувствие, ремесло. Я насильственно выжимал из себя мнимую страсть, темперамент, самовдохновение, а в действительности просто напрягал мышцы, горло, дыхание. Подоб-

ное насилие над артистической природой я применял не только к себе, но и к другим, и это привело к анекдотическим фактам. Так, например, однажды на репетиции я застал такую сцену. Трагик, обливаясь потом, валялся на полу и рычал, выдавливая из себя проявление страсти, а мой помощник-режиссер сидел на нем верхом и изо всех сил давил его, крича во все горло:

«Еще, еще! Давай! Больше! Сильней!..»

А я-то, незадолго перед тем, бранил одного режиссера за то, что он обращался с артистами, как с лошадью, которая не может сдвинуть с места воз.

«Еще, еще! Сильней! — понукает режиссер.— Живите, переживайте! Чувствуйте!»

Оказалось, что мои хваленые приемы нисколько не лучше тех, которые я так страстно осуждал в других. А между тем, думалось мне, как просто: одна голая страсть и больше ничего.

Но в искусстве — чем проще, тем труднее; простое должно быть содержательно: лишенное сущности, оно теряет смысл. Простое, чтоб стать главным и выступить вперед, должно вместить в себе весь круг сложных жизненных явлений, а это требует подлинного таланта, совершенной техники, богатой фантазии,— так как нет ничего скучнее простоты бедной фантазии.

Вот почему простое, голое выражение страсти без помощи всяких театральных условностей оказалось наиболее трудной задачей, которую можно предъявить только к законченному артисту с совершенной техникой. Неудивительно, что она оказалась нам тогда не по плечу.

Мое настроение после постановки «Драмы жизни» было самое безнадежное. Казалось, что проделанная мною раньше лабораторная работа, которая могла бы вывести меня на верный путь нового искусства, была безрезультатной и что я снова зашел в тупик и не найду из него выхода. Пришлось пережить много дней и месяцев мучительных сомнений, прежде чем я понял давно известную истину, что в нашем деле все должно быть проведено через *привычку,* которая превращает новое в мое собственное, органическое, во вторую натуру. Лишь после этого можно пользоваться новым, не думая о его механике. Это относилось и к данному случаю: *творческое самочувствие* могло оказаться спасительным для артиста лишь после того, что оно станет для него нормальным, естественным, единственным. Без этого же он, сам того

не сознавая, будет лишь копировать внешнюю форму левого направления, не оправдывая ее изнутри.

С того момента я сократил свои требования и решил ограничиться более простыми задачами, для того чтобы на них применять все то, что было мною найдено в лабораторной работе.

И. А. САЦ и Л. А. СУЛЕРЖИЦКИЙ

Спектакль «Драма жизни» был знаменателен еще тем, что в нем впервые принимали участие два чрезвычайно талантливых человека, которым суждено было сыграть важную роль в искусстве нашего театра. Один из них, как я уже сказал, был Л. А. Сулержицкий, который решил стать режиссером и учиться этому делу около меня. Другой был музыкант и композитор И. А. Сац, который пришел в Московский Художественный театр из студии на Поварской.

Я думаю, что за все существование театра И. А. Сац впервые явил пример того, как нужно относиться к музыке в нашем драматическом искусстве. Прежде чем начать работу, он присутствовал на всех репетициях, принимал непосредственное участие как режиссер в изучении пьесы и в разработке плана постановки. Посвященный во все тонкости общего замысла, он понимал и чувствовал не хуже нас, где, т. е. в каком именно месте пьесы, для чего, т. е. в помощь ли режиссеру, для общего настроения пьесы, или в помощь актеру, которому не хватает известных элементов для передачи отдельных мест роли, или же ради выявления основной идеи пьесы нужна была его музыка. Сущность, квинтэссенцию каждой репетиционной работы композитор оформлял и фиксировал в музыкальной теме или созвучиях, которые являлись материалом для будущей музыки. Ее он писал уже в самый последний момент, когда нельзя было больше ждать. Самый процесс его писания происходил следующим образом. Илья Сац просил домашних запереть его в одну из отдаленных комнат квартиры и не выпускать оттуда до тех пор, пока музыка не будет написана. Его желание исполнялось в точности, и лишь три-четыре раза на дню дверь отворялась, и добровольному узнику передавали пищу. В течение нескольких дней и ночей из комнаты заключенного доносились грустные и торжест-

венные аккорды и созвучия, слышалась его очень смешная, аффектированная декламация, от которой, по-видимому, он подходил к музыкальной теме. Потом на целые дни все стихало; домашним казалось, что узник плачет; думали, что с ним случилось что-нибудь, но стучать к нему не смели, так как сношения с внешним миром в эти моменты могли убить у Саца всякое желание творить. Оконченную работу измученный композитор проигрывал мне и Сулержицкому, который был хорошим музыкантом. Потом, после оркестровки, Сац репетировал ее с музыкантами и снова проигрывал нам. Тут происходили долгие, мучительные для композитора операции, во время которых ампутировал лишнее ради сгущения основного. После этого вторичного просмотра композитор снова запирался, снова переписывал свое произведение, снова репетировал его с оркестром и подвергал новой операции, пока наконец не добивался желаемого. Вот почему его музыка была всегда необходимой и неотъемлемой частью целого спектакля. Она бывала более или менее удачной, но всегда она была особенная, не такая, как у других. Музыка для «Драмы жизни» явилась одним из главных плюсов и украшений спектакля.

Другой крупной фигурой, появившейся на театральном горизонте при постановке «Драмы жизни», был мой друг Леопольд Антонович Сулержицкий, или, как мы все его звали, «милый Сулер». Этот замечательный человек исключительного таланта сыграл большую роль в нашем театре и имел в моей художественной жизни важное значение.

Представьте себе маленького человечка с коротенькими ногами, с крепким телосложением, с большой физической силой, с красивым одухотворенным, всегда оживленным лицом, с ясными, смеющимися глазами, с изящными губами, усиками, бородкой à la Henri IV.

Совершенно исключительный темперамент Сулера вносил жизнь и страсть во всякое дело, за которое он брался. Его талант проявлялся во всех направлениях: и в области живописи, и в области музыки, пения, и в области литературы. Жизнь его полна приключений. Кем только он не был на своем веку: и рыбаком в Крыму, и матросом на корабле, совершившим несколько кругосветных путешествий, и маляром, и работником-батра-

ком в деревне, и бродягой, и революционным партийным деятелем, и ярым толстовцем, близким человеком в доме Льва Николаевича, которому он переписывал черновики. Когда Л. А. Сулержицкого призвали к отбыванию воинской повинности, он отказался стать солдатом. За это его судили, посадили в одиночное заключение, потом отправили в дом умалишенных, потом сослали в отдаленную крепость Кушку. Вернувшись в Москву, после отбытия наказания, он получил от Л. Н. Толстого миссию: перевезти духоборов с Кавказа в Канаду. Со всевозможными приключениями и опасностями для жизни Леопольд Антонович выполнил это трудное дело. В Канаде он в течение двух лет руководил работами духоборов по организации их новой колонии. При этом он состоял их поверенным и сносился с американскими властями. В Канаде Л. А. Сулержицкий прожил всю зиму в палатке и сильно надорвал свое здоровье. По возвращении в Москву он очень нуждался; ютился в будке железнодорожного стрелочника, так как не имел права на жительство в Москве, нередко ночевал на бульваре. В этот период он попал к нам в театр, где скоро стал своим человеком. Не имея определенной должности, он тем не менее участвовал во всех наших работах: нужно переставить декорацию или писать ее, нужно делать бутафорию или шить костюмы, за кого-то репетировать, с кем-то проходить роли, суфлировать,— Сулер тут как тут.

Женившись, он стал вести оседлую жизнь и поступил в штат работников театра в качестве моего помощника при постановке «Драмы жизни». О дальнейшей его деятельности я расскажу дальше.

ЧЕРНЫЙ БАРХАТ

Несмотря на мое разочарование в театральных постановочных средствах, мне все-таки пришлось не один раз усиленно поработать в этой области, и притом не без некоторого увлечения. Эту работу вызвали сложные технические требования, предъявленные к театру новой пьесой Мориса Метерлинка «Синяя птица». Прежде чем начать свои опыты и искания, я в сотый раз вновь пересмотрел и переоценил все плюсы и минусы имеющихся в театре постановочных средств, недостатки сценического меха-

низма и архитектуры театра и проч. При этом я рассуждал так:

Художник пишет эскизы масляными красками. Все тона и линии у него гармоничны. Глубокая лазурь неба, легкий тон зелени с неясными очертаниями листвы, незаметно сливающейся с листьями ближайших кустов, верхушки деревьев, освещенные солнцем, тают в воздухе, словно испаряясь в нем,— и это дает очаровательную легкость эскизу. Он написан на полотне или бумаге, имеющей два измерения, т. е. длину и ширину (или высоту). Но на сцене существует еще третье измерение, т. е. глубина с многими планами, которые выражаются на гладкой плоскости бумаги, на эскизе, перспективно. При переносе эскиза на сцену приходится насильственно навязывать картине художника третье измерение, т. е. глубину. Ни один эскиз, особенно пейзажный, не выдерживает этой операции. Гладкое, ровное, единое лазурное небо эскиза разделяется на пять и более частей, смотря по количеству планов сцены. Разрезанные части неба висят наверху рядами, от авансцены до самого последнего задника, по математически размеренным планам и напоминают собою голубые крашеные полотенца, окунутые в синьку и точно сохнущие после стирки. На театральном жаргоне они называются паддугами.

О эта небесная театральная паддуга! Она, несмотря на свою мнимую эфирность и прозрачность, отрезает верхушки колоколен, деревьев, крыш, домов, если только они имеют неосторожность поместиться сзади, за мнимой небесной театральной лазурью. Каждая из паддуг висит против софита (длинная металлическая коробка со множеством электрических лампочек). Один софит горит сильнее, другой слабее, отчего небесный тон каждой из паддуг естественно меняется, не сливается с тонами передних и задних паддуг, а резко от них отличается. Это условие еще больше расчленяет единое лазурное небо. Чтобы избежать голубых полотенец — паддуг, художники сцены изощряются на разные манеры. Например, они перекидывают сучья с древесной листвой через всю ширину сцены с ее левой стороны на правую и наоборот. Получаются лесные арки, которые висят рядами по всем планам сцены. Паддуги превращаются из голубых, небесных в зеленые, лиственные. Но разве от этого легче, что полотенца стали вместо голубых — зелеными?!

На картине художника нет не только паддуг, но и кулис, пристановок, изображающих кусты или зеленые бугры и рытвины. На сцене, при третьем ее измерении, они являются неизбежными. Кулисы, пристановки как бы вырезаются поодиночке из картины и переносятся на сцену отдельными, самостоятельными частями. Вот, например, на эскизе — дерево, а за ним по удаляющейся перспективе — угол дома, потом скирды сена и т. д. Приходится их отделять друг от друга и делать несколько кулис, которые расставляются одна за другой по уходящему вглубь плану сцены: одна кулиса изображает дерево, другая — угол дома, третья — скирды сена. А вот деревья и кусты на эскизе. Их листва сливается между собой. Трудно уловить, где кончается куст и где начинается дерево. Эта мягкость переходов очаровательна на эскизе, как и в самой природе. На сцене не то. Театральная кулиса, оторвавшись от эскиза и став самостоятельной частью декорации, получает свои резкие, определенные очертания из картона или дерева. Грубость деревянного контура листвы является дурной и типичной особенностью театральной кулисы. Очаровательная тонкость очертаний у художника неизбежно уродуется на сцене.

Но есть и еще большее зло. При третьем измерении, т. е. при глубине сцены и декорации, художник встречается с ужасным театральным полом. Куда девать огромную гладкую поверхность его грязных, заплеванных досок? Сделать ее неровной, строить помостья, проваливать люки? Но знаете ли вы, что значит построить целый пол в течение короткого антракта?! Подумайте, как это тяжелит и удлиняет спектакль. Однако допустим, что и это сделано. Как же скрыть на полу математически точно размеренные планы сцены с их прямыми линиями кулис и пристановок? Надо иметь большую ловкость, изобретательность и знание сцены, чтобы бороться с такими трудностями, обходить и скрывать их как на эскизе, так и в самих декорациях.

А вот и еще новые затруднения: эскиз художника написан сочными, красочными, живыми масляными красками, или нежной акварелью, или гуашью, тогда как декорация пишется ужасной клеевой краской, причем театральный заказчик требует, чтобы в горшок клали побольше клею — иначе декорация будет осыпаться и скоро потеряет свою свежесть, новизну, а осыпающаяся с нее краска даст на сцене ядовитую едкую пыль, очень вредную

для легких и горла. При большом количестве клея краски получаются грязноватого тона.

При всех этих условиях сцены, взятых вместе, нередко трудно узнать эскиз художника в сценической декорации. И что бы ни делал художник, ему никогда не удастся победить на сцене материальность, вещественность, грубость театральной декорации.

Театр, а следовательно, и декорации сами по себе условны и не могут быть иными.

Но разве из этого следует, что чем больше условности, тем лучше? И разве все условности одинаково хороши и допустимы? Есть хорошие и дурные условности. Хорошие можно не только оставить, но в иных случаях и приветствовать, а дурные надо уничтожать.

Хорошая театральная условность — та же *сценичность* в самом лучшем смысле слова. Сценично все, что помогает игре актера и спектаклю. Главная помощь должна заключаться прежде всего в достижении основной цели творчества. Поэтому та условность хороша и сценична на сцене, которая способствует артистам и спектаклю *воссоздать жизнь человеческого духа в самой пьесе и в отдельных ее ролях*. Эта жизнь должна быть убедительной. Она не может протекать в условиях явной лжи и обмана. Ложь должна стать или казаться на сцене правдой, чтобы быть убедительной. Правда же на сцене — то, чему искренно верят артист, художник, зритель. Потому и условность, чтобы быть таковой, должна отзываться правдой на сцене, т. е., иначе говоря, быть правдоподобной, и ей должен верить и сам артист, и зрители.

Хорошая условность должна быть красивой. Но красиво не то, что по-театральному ослепляет и дурманит зрителя. Красиво то, что возвышает жизнь человеческого духа на сцене и со сцены, т. е. чувства и мысли артистов и зрителей.

Пусть постановка режиссера и игра артистов будет реалистична, условна, правого, левого направления, пусть она будет импрессионистична, футуристична,— не все ли равно, лишь бы только она была убедительна, т. е. правдива или правдоподобна, красива, т. е. художественна, возвышенна, и передавала подлинную жизнь человеческого духа, без которой нет искусства.

Условность, не отвечающая этим требованиям, должна быть признана дурной условностью.

Кулисы, пристановки, театральный пол, картон, клеевые краски, сценические планы в большинстве случаев способствуют созданию дурной, неубедительной, лживой, некрасивой театральной условности, мешающей творчеству актера, превращающей Театр с большой буквы в театр с маленькой буквы.

Все эти дурные театральные условности декораций портят эскиз художника, который тоже условен, но в хорошем смысле слова.

Пусть с дурной театральностью мирятся увеселительные заведения. Но в Театре с большой буквы дурным театральным условностям надо однажды и навсегда вынести беспощадный приговор.

В последнее время считается хорошим тоном и утонченным вкусом культ театральной условности, без строгого разбора ее качества. Театральная условность, как в игре актеров, так и в самой постановке, считается милой наивностью. Люди, творящие от ума, пытаются наивничать и верят своей, якобы детской, безыскусственности.

Изверившись в постановочных театральных средствах и объявив войну плохой театральности, я обратился к хорошей условности, надеясь, что она заменит собой дурную, ненавистную мне. Другими словами, нужны были новые принципы постановки для следующих наших театральных работ.

Вот с какими требованиями общего характера я приступил к новым исканиям внешней формы театральных постановок. Казалось тогда, что все сценические постановочные средства и приемы, дотоле найденные и изобретенные, были уже использованы до конца. Где искать новых? Создавать специальную декорационную постановочную студию? Но у меня не было денег для этого, так как я был весь в долгах после Общества искусства и литературы и студии на Поварской. Пришлось вместо постоянной удовольствоваться временной, переносной мастерской. Мы решили сделать так: созвать на известный день в мою квартиру всех желающих и интересующихся постановочным вопросом, свезти на место сбора всевозможный материал для работы, т. е. бумагу, картон, краски, карандаши, рисунки, книги, картины, эскизы, глину для лепки, куски и образцы материй всевозможных тонов. Пусть каждый постарается в той или иной образной

форме выразить то, что ему мерещится: разрез ли сцены, новая ли архитектура театра, новый ли принцип декорации, отдельные ли части ее, или костюм, или же оригинальное сочетание красок, простой трюк или новые сценические возможности, новый метод и стиль постановки и проч., и проч. На объявленный вечер собралось мало желающих. Пришли мой друг Сулержицкий, художник Егоров, который в то время работал в театре, покойный артист Г. С. Бурджалов (по специальности техник) и я. Мы все явились на этот вечер исканий совсем пустыми — без творческой идеи и даже без определенной задачи и запросов, а лишь с требованиями самого общего характера. Всех не удовлетворяло старое, которое надоело, но чем заменить его — никто не знал. При таких условиях дело вначале не спорилось. Труднее всего начать искания — найти цель, основу, почву, принцип или хотя бы простой сценический трюк и увлечься им. Увлечение, хотя бы и маленькое, может стать началом, двигателем дальнейшей работы. Пока его нет, чувствуешь себя без почвы. Надо что-то искать, но где и как — неизвестно. Выжимаешь из себя творческие мысли и чувства, слоняешься по комнате, что-то начинаешь делать, не доканчиваешь; разочаровываешься и бросаешь. Комбинируешь цвета материй, чертишь размеры сцены, планы пола, стараешься натолкнуться на случайность и от нее пойти дальше в надежде найти важный сценический принцип. Мы — тогдашние творцы поневоле — работали вяло.

Вдруг произошла случайность. Счастливая случайность в нашем деле — великая помощь. Некоторые принципы постановки, о которых пишут длинные статьи в газетах и журналах, читаются рефераты и которые ставят чуть ли не в основу нового искусства, на самом деле являются лишь результатом простой случайности. Так было и в описываемом мною случае. Мне понадобился кусок черного бархата, но он исчез, хотя мы только что его видели. Стали искать и перерыли ящики, картоны, столы, всю комнату,— нигде нет. Глядь,— а кусок бархата спокойно висит на самом видном проходном месте. Почему же мы его не видели раньше? Очень просто: потому что за ним был повешен на стене другой такой же большой кусок черного бархата. На черном не было видно черного. Мало того, черный бархат прикрыл спинку стула, на котором он лежал, и стул превратился в табурет. Мы все

не могли сразу понять, куда девалась спинка и откуда появилась у меня в комнате незнакомая мебель.

Эврика! Открыт новый принцип! Найден сценический фон, который может скрыть глубину сцены и создать в ее портале однотонную черную плоскость не о трех, а о двух измерениях, потому что пол, устланный черным бархатом, кулисы и паддуги, сделанные из того же материала, сливаются с черным бархатным задником, и тогда глубина сцены пропадает, а рамка портала во всю его ширину и высоту заполняется черной тьмой. На этом фоне, как на черном листе бумаги, можно писать белые или цветные линии, пятна, рисунки, которые самостоятельно, одни, сами по себе и для себя, могут существовать в огромном пространстве сценической рамы. Довести эту большую зрительную площадь сцены, где разбегаются глаза и рассеивается внимание, до небольшого пространства, даже — пятна, на котором концентрируется внимание всех зрителей, тысячной толпы — это ли не давно ожидаемое открытие?

По правде сказать, новым оно оказалось лишь потому, что было очень старо и всеми хорошо забыто. «Черное пропадает на черном» — это небольшая новость, избитый принцип камеры-обскуры. Не существует паноптикума, где бы на глазах зрителя не пропадал и не появлялся неожиданно человек, предмет и мебель. Как же могло случиться, что такой практически удобный принцип не был до сих пор использован на сцене? А между тем, как он полезен и нужен в театре, хотя бы в данном случае, для той же «Синей птицы», постановку которой, за несовершенством театральной механики, нельзя было осуществить.

Мы сразу поняли тогда, что новый принцип может упростить нам многие технические задачи, касающиеся сценических превращений в пьесе Метерлинка. А если это так, то наша мечта осуществится, и можно будет ставить полюбившуюся нам «Синюю птицу». Фантазия заиграла, мысль заработала, явилось просветление.

Оно не часто ниспосылается людям, и потому им надо пользоваться. Я побежал в свою комнату, чтобы разобраться в нахлынувших на меня мыслях и ощущениях и чтоб записать то, что может забыться, когда минута просветления пройдет. Колумб, открыв Америку, не был так окрылен, как я в тот вечер. Вера в значение нового открытия была велика. Какие только комбинации и трю-

ки с черным бархатом не мерещились мне тогда! Пусть в разных местах закрытого черным бархатом портала сцены, точно на огромном листе черной бумаги, вверху, внизу, по бокам, всюду, показываются лица или вся фигура актеров, или целые группы их, или, наконец, целые декорации, которые могут появляться или пропадать на глазах зрителей при закрытии их большими кусками бархата! Можно будет сделать худые фигуры из толстых, вшивая в бока костюма черный бархат и тем как бы отрезая то, что кажется лишним. Можно будет безболезненно ампутировать ноги и руки, скрывать туловище, отрубать голову, прикрывая ампутированные части тела кусками бархата...

После описанного вечера исканий опыты наши приняли новое направление. В отдельном помещении, скрытом от глаз любопытных, мы устроили себе большую камеру-обскуру и там, все в той же компании, проделывали всевозможные пробы. Мы открыли много новых сценических возможностей и эффектов. Мы уже считали себя великими изобретателями, но — увы! — надежды на черный бархат оказались больше, чем дала действительность. Так, например, исчезновение целых декораций и появление их в разных местах сцены,— то справа, то слева, то наверху, то внизу,— оказалось чересчур трюковатым трюком, пригодным для Revue [1], но не для серьезного театра. Когда же мы увидели декорации из черного бархата и весь портал сцены, превращенный в мрачное, могильное, жуткое безвоздушное пространство, на сцене запахло смертью и могилой.

Случайно бывшая в театре Айседора Дункан с ужасом воскликнула: «C'est une maladie!» [2] — И она была права.

«Не беда! — утешали мы себя.— Мы проведем тот же принцип в других цветах бархата».

Однако новый принцип оказался пригодным только для черного бархата, который поглощает все лучи света и сливает перспективу и третье измерение в одну плоскость. С другими, красочными тонами нельзя добиться такого же эффекта, и потому третье измерение сцены благоденствует среди красочных тонов бархата, как в обычных декорациях.

---

[1] Обозрение (*фр.*).
[2] Это кошмар! (буквально — это болезнь; *фр.*)

Но судьба и тут позаботилась о нас. Она послала нам пьесу Леонида Андреева «Жизнь Человека».

«Вот где нужен этот фон!» — воскликнул я, прочтя пьесу.

«ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕКА»

Леонид Николаевич Андреев был давнишним другом театра. Наша дружба началась еще с того давнего времени, когда он был журналистом и подписывал свои театральные фельетоны фамилией Джемс Линч. Став известным литератором и драматургом, Леонид Николаевич не раз выражал свое сожаление о том, что ни одна из его пьес не была исполнена в нашем театре. На этот раз все было за то, чтобы включить в репертуар новое его драматическое произведение, «Жизнь Человека», хотя по своему художественному стилю оно и не было похоже на другие пьесы в репертуаре Художественного театра.

Создалось мнение, опрокинуть которое невозможно, будто наш театр — реалистический театр, будто мы интересуемся лишь бытом, а все отвлеченное, ирреальное нам якобы не нужно и недоступно.

В действительности же дело обстояло совсем иначе. В то время, о котором идет речь, я почти исключительно интересовался в театре ирреальным и искал средств, форм и приемов для его сценического воплощения. Поэтому пьеса Леонида Андреева пришлась как раз ко времени, т. е. отвечала нашим тогдашним требованиям и исканиям. К тому же и трюк внешней постановки был уже найден. Я говорю о бархате, в котором я еще не успел разочароваться к тому времени. Правда, мне было жаль показывать впервые новую сценическую выдумку не в «Синей птице», для которой она была найдена. Однако, предполагая, что область применения бархата будет несравненно большей, чем она оказалась в действительности, я решил, что нового принципа хватит не на одну, а на целый ряд постановок. Для пьесы же Андреева черный фон подходил исключительно удачно. На нем можно говорить о вечном. Мрачное творчество Леонида Андреева, его пессимизм отвечали настроению, которое давал бархат на сцене. Маленькая жизнь человека у Леонида Андреева протекает именно среди такой мрачной, черной мглы, среди глубокой, жуткой беспредельности.

На этом фоне страшная фигура того, кого Леонид Андреев назвал *Некто в сером,* кажется еще призрачнее. Она и видна, и вместе с тем как будто не видна. Чувствуется присутствие кого-то, с трудом различимого, кто придает всей пьесе роковой, фатальный оттенок. Именно в эту черную мглу надо поместить маленькую жизнь человека и придать ей вид случайности, временности, призрачности. В пьесе Андреева жизнь человека является даже не жизнью, а лишь ее схемой, ее общим контуром. Я достиг этой контурности, этой схематичности и в декорации, сделав ее из веревок. Они, как прямые линии в упрощенном рисунке, намечали лишь очертания комнаты, окон, дверей, столов, стульев.

Представьте себе, что на огромном черном листе, которым казался из зрительной залы портал сцены, проложены белые линии, очерчивающие в перспективе контуры комнаты и ее обстановки. За этими линиями чувствуется со всех сторон жуткая, беспредельная глубина.

Естественно, что и люди в этой схематической комнате должны быть не людьми, а тоже лишь схемами человека. И их костюмы очерчены линиями. Отдельные части их тел кажутся несуществующими, так как они прикрыты черным бархатом, сливающимся с фоном. В этой схеме жизни родится схема человека, приветствуемого схемами его родных, знакомых. Слова, ими произносимые, выражают не живую радость, а лишь ее формальный протокол. Эти привычные восклицания произносятся не живыми голосами, а точно с помощью граммофонных пластинок. Вся эта глупая, призрачная, как сон, жизнь неожиданно, на глазах публики, рождается из темноты и так же неожиданно в ней пропадает. Люди не выходят из дверей и не входят в них, а неожиданно появляются на авансцене и исчезают в беспредельном мраке.

Декорация второй картины, изображающей юность Человека, родившегося в первом акте, и его молодой жены, очерчена более веселыми по краскам линиями, розоватого тона. И самые актеры дают больше признаков жизни. В тоне любовных сцен и в задорном вызове на поединок, который Человек бросает Судьбе, чувствуется минутами нечто вроде экстаза. Но едва вспыхнувшая в молодости жизнь замирает в третьем акте, среди условностей светского общества. Большой бальный зал, свидетельствующий о роскошной жизни и о богатстве Че-

ловека, очерчен веревочными контурами золотого цвета. Призрачный оркестр музыкантов с фантомом-дирижером; заунывная музыка; мертвенные танцы двух кружащихся дев, а на первом плане, по длине рампы, целый ряд уродов — старух, стариков-миллиардеров, богатых дев и женихов, разнаряженных дам... Мрачное, черное с золотом богатство, материи с крикливыми цветными пятнами на женских платьях, мрачные черные фраки, тупые, самодовольные, неподвижные лица...

«Как красиво! Как пышно! Как богато!..» — безжизненно восторгались гости.

Получался *гротеск,* столь модный в настоящее время.

В четвертой картине едва начавшаяся жизнь уже покатилась вниз. Потеря единственного ребенка подламывает силы состарившейся четы — героев пьесы. В минуту отчаяния они взывают к Некоему в сером, но он многозначительно молчит. Обезумевший отец набрасывается на него с кулаками, но таинственная фигура тает в пространстве, а люди остаются со своим горем, без помощи высших сил.

Смерть в трактире спившегося с горя Человека, изображаемая в последней картине, является сплошным кошмаром. Черные парки [1] с длинными плащами напоминают ползающих по полу крыс с хвостами; их старческий шепот, пришептывание, кашель и ворчание наводят ужас и создают предчувствие. Потом, на самой авансцене, в одиночку и толпами рождаются из тьмы и пропадают в ней пьяные фигуры. Они сипят, отчаянно жестикулируют или, наоборот, неподвижно стоят в пьяном обалдении, точно видения во время болезненного бреда. На один миг они огласили комнату криком и снова замолкли, оставив после себя, точно след, какие-то неясные вздохи, пьяное дыхание. В момент смерти Человека вырастает множество огромных, до потолка, человеческих фигур, летающих по воздуху, а в низу из-под пола появляются ползучие гады... Создается целая вакханалия, которая, вероятно, чудится тяжело умирающим в агонии. Но вот последний, страшный, звенящий удар, пронизывающий ум и тело,— и жизнь Человека кончается. Все исчезает: и сам Человек, и призраки, и пьяный кошмар. Только среди бездонной, беспредельной тьмы сно-

---

[1] Парки — в древнеримской мифологии — богини человеческой судьбы. *(Ред.)*

ва вырастает огромная фигура Некоего в сером, который произносит роковым, стальным, неотразимым голосом, однажды и навсегда, приговор всему человечеству.

Нам удалось достигнуть всех внешних эффектов с помощью черного бархата, который сыграл в спектакле большую роль. Пьеса и постановка имели большой успех. И на этот раз говорили, что театр открыл новые пути в искусстве. Но они, против желания, не шли дальше декораций, которые и в этой постановке отвлекли меня от внутренней актерской сути,— а потому в нашей области мы не прибавили этим спектаклем ничего нового. Оторвавшись от реализма, мы — артисты — почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами. Чтобы не повиснуть в воздухе и не сесть между двух стульев, мы, естественно, потянулись к тому, что внешне, механически привычно нам, т. е. к обычному актерскому ремесленному приему игры, благо он, по непонятному недоразумению, принимается толпой за «возвышенный стиль» актерского исполнения.

Несмотря на большой успех спектакля, я не был удовлетворен его результатами, так как отлично понимал, что он не принес ничего нового нашему актерскому искусству.

В ГОСТЯХ У МЕТЕРЛИНКА

На очереди стояла постановка «Синей птицы», которую нам доверил Метерлинк. Пьеса бельгийского поэта впервые должна была увидеть свет рампы в Москве, в нашем Московском Художественном театре. Такая ответственность обязывала, и я счел своим долгом хорошо сговориться с ее автором и с этой целью, во время летнего отдыха, съездить к М. Метерлинку. Тем более что я получил от него очень любезное приглашение. Он жил в только что приобретенном бывшем аббатстве St.-Vandrille в Нормандии, в шести часах езды от Парижа.

Я собрался в путь по-русски: с множеством свертков, всяких подарков, конфет и проч. В вагоне мной овладело волнение. Еще бы! Я ехал к знаменитому писателю, философу,— надо же приготовить для встречи какую-нибудь умную фразу. Что-то пришло в голову, и я записал на манжете пышное приветствие, чтобы можно было, в случае надобности, подчитать его.

Но вот поезд подошел к конечной станции; надо было слезать. На перроне не оказалось ни одного носильщика. Около станции стояло несколько автомобилей; у входной калитки толпились шоферы. Нагруженный массой свертков, которые валились из рук, я подошел к выходу. Спросили билет. Пока я шарил по карманам, мои свертки полетели в разные стороны. Как раз в эту критическую для меня минуту один из шоферов окликнул меня: «Monsieur Stanislavsky?!»

Я оглянулся и увидел бритого, почтенных лет, седого коренастого красивого человека в сером пальто и фуражке шофера. Он помог мне собрать мои вещи. Упало пальто, он поднял его и заботливо перекинул через руку; потом повел к автомобилю, усадил рядом с собой, уложил багаж, мы тронулись и полетели. Шофер искусно лавировал среди ребятишек и кур по пыльной деревенской улице и несся, как вихрь. Невозможно было любоваться видами очаровательной Нормандии при быстроте, с которой мы мчались. На одном из поворотов, у выступающей скалы, мы едва не налетели на проезжавший экипаж. Но шофер ловко свернул, не задев лошади. При более тихой езде мы перекидывались замечаниями об автомобиле, об опасности скорой езды. Наконец я спросил, как поживает господин Метерлинк.

«Maeterlink? — воскликнул он удивленно. — C'est moi Maeterlink!» (Метерлинк? Я и есть Метерлинк!)

Я всплеснул руками, а потом мы оба долго и громко хохотали. Таким образом, пышная фраза заготовленного приветствия не пригодилась. И отлично, потому что наше простое и неожиданное знакомство сразу сблизило нас.

Среди густого леса мы подъехали к громадным монастырским воротам. Загремела щеколда, и ворота растворились. Автомобиль, который казался анахронизмом в средневековой обстановке, въехал в монастырь. Куда ни повернись — остатки и следы нескольких веков исчезнувшей культуры. Одни здания и храмы разрушены, другие сохранились. Мы остановились у входа в «refectoire» (трапезную). Меня ввели в большой зал с хорами, колоннами, лестницей, весь уставленный изваяниями. Сверху, в нормандском красном костюме, сходила мадам Жоржетт Метерлинк-Леблан, очень любезная хозяйка, умная и интересная собеседница.

В комнатах нижнего этажа были устроены столовая и маленькая гостиная, а над ними, во втором этаже, кори-

дор, во всю длину которого были расположены кельи монахов. Они преобразованы в спальни, в кабинет Метерлинка, его жены, в комнаты для секретаря, для прислуги и проч. Здесь проходит их интимная домашняя жизнь. Совсем в другом конце монастыря, пройдя ряд библиотек, церковок, зал, попадешь в большую комнату, где устроен рабочий кабинет писателя с выходом на чудесную старинную террасу. Здесь, в теневой стороне, когда пекло солнце, он и работал.

Отведенная мне комната находилась совсем в другой стороне, в круглой башне, в бывших покоях архиепископа. Не могу забыть ночей, проведенных там: я прислушивался к таинственным шумам спящего монастыря, к трескам, ахам, визгам, которые чудились ночью, к бою старинных башенных часов, к шагам сторожа. Это настроение мистического характера вязалось с самим Метерлинком. Я принужден опустить завесу перед частной его жизнью, чтобы не быть нескромным и не вторгнуться в область, случайно открывшуюся для меня. Могу только сказать, что Морис Метерлинк — очаровательный, радушный хозяин и веселый собеседник. Мы по целым дням говорили об искусстве, и его очень радовало, что актер вникает в сущность, в смысл своего искусства и анализирует его природу. Особенно интересовала Метерлинка внутренняя техника актера.

Первые дни ушли на общие разговоры; мы много гуляли. Метерлинк ходил с маленьким ружьем «монте-кристо». В небольшом ручейке он ловил рыбу. Он знакомил меня с историей аббатства, отлично разбираясь в путанице, созданной разными эпохами, следы которых сохранил монастырь. После ужина, когда темнело, впереди нас несли канделябры, и мы совершали целое шествие, обходя все закоулки. Гулкие шаги по каменным плитам, старина, блеск свечей, таинственность создавали необыкновенное настроение.

В отдаленной гостиной мы пили кофе, беседовали. В определенные часы в дверь скреблась собака Метерлинка по имени Жако. Хозяин впускал ее, говоря, что Жако вернулся из своего кафе, которое находилось в соседней деревне, где у него был романчик. В установленное время собака возвращалась к хозяину, прыгала к нему на колени, и у них начинался очаровательный разговор. Казалось, по умным глазам собаки, что она понимает все.

Жако оказался прототипом пса в «Синей птице», и потому мне пришлось познакомиться с ним поближе.

Чтобы закончить эти беглые воспоминания о чудесных днях, проведенных мною у Метерлинка и у его жены, скажу несколько слов о том, как писатель отнесся ко всему плану постановки его сказки. Сначала мы долго говорили о самой пьесе, о характеристике ролей, о том, что хочет сам Метерлинк. Во время этих переговоров он высказывался чрезвычайно определенно. Но когда речь переходила на режиссерскую почву, он не мог себе представить, как его указания будут выполнены на сцене. В этой области мне пришлось образно объяснять ему, играть целую пьесу, рассказывать кое-какие трюки, выполнявшиеся домашним способом. Я сыграл ему все роли, и он хватал мои намеки на лету. Метерлинк, подобно Чехову, оказался сговорчивым. Он легко увлекался тем, что казалось ему удачным, и охотно фантазировал в подсказанном направлении.

Днем, в рабочие часы поэта, мы гуляли по монастырю с мадам Метерлинк и мечтали о постановке в природе «Аглавены и Селизетты» или «Пелеаса и Мелисанды».

В разных местах аббатства находились живописные уголки, точно нарочно заготовленные для постановки произведений Метерлинка: там — средневековый колодец среди густой зелени для сцены свидания Пелеаса и Мелисанды, в другом месте — ход в какое-то подземелье для сцены Пелеаса и Голо и т. д. Было решено устроить спектакль, в котором зрители вместе с актерами будут переходить с одного места аббатства к другому, чтобы смотреть мизансценированную в природе пьесу. Если не ошибаюсь, этот план постановки был потом выполнен г-жой Жоржетт Метерлинк-Леблан.

Пришло время отъезда. При прощаньи Метерлинк дал мне обещание приехать в Москву на первое представление «Синей птицы». Но, к сожалению для нас, ему так и не удалось выполнить своего намерения.

Я не стану описывать самой постановки «Синей птицы», которая хорошо известна не только в России, но и в Париже, куда ездил ставить ее по нашей мизансцене Л. А. Сулержицкий со своим молоденьким учеником Е. Б. Вахтанговым и художником В. Е. Егоровым, по эскизам которого сделаны декорации и костюмы. Очаровательь-

ная музыка к «Синей птице» была написана Ильей Сацем.

Нужно ли напоминать, что спектакль имел очень большой успех как у нас, так и в Париже.

«МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ»

Пьеса Тургенева «Месяц в деревне» построена на тончайших изгибах любовных переживаний.

Героиня, Наталья Петровна, провела жизнь в роскошной гостиной, среди всех условностей эпохи, туго зашнурованная в корсет, вдали от природы. При создавшихся взаимоотношениях с близкими психология ее женской души запутана: близость мужа, которого она не любит, и влюбленного Ракитина, которому она не решается отдаться; дружба мужа с Ракитиным; утонченность их чувств к ней,— все это делает жизнь Натальи Петровны невыносимой. В противоположность этой тройке тепличных растений Тургенев выводит Верочку и студента Беляева. Если в барском доме любовь тепличная, то здесь она естественная, наивная, простая, так сказать, полевая. Видя влюбленных перед собою и любуясь простотой их отношений, Наталья Петровна невольно тянется к простым и естественным чувствам, к природе. Оранжерейная роза захотела стать полевым цветком, начала мечтать о лугах и лесах. Она влюбилась в студента Беляева. Из этого вышла общая катастрофа: Наталья Петровна спугнула простую и естественную любовь бедной Верочки, смутила студента, но за ним не пошла, лишилась своего верного поклонника Ракитина и навсегда осталась с мужем, которого она умеет уважать, но не любить, и снова спряталась в свою теплицу.

Тонкие любовные кружева, которые так мастерски плетет Тургенев, потребовали от актеров, как и в «Драме жизни», особой игры, которая позволяла бы зрителю любоваться причудливыми узорами психологии любящих, страдающих и ревнующих сердец. Если же Тургенева играть обычными актерскими приемами, то его пьесы становятся несценичными. Они и считались таковыми в старом театре.

Как обнажить на сцене души актеров настолько, чтобы зрители могли видеть их и понимать то, что в них происходит? Трудная сценическая задача! Ее не выполнишь ни жестами, ни игрой рук и ног, ни актерскими приема-

ми представлений. Нужны какие-то невидимые излучения творческой воли и чувства, нужны глаза, мимика, едва уловимая интонация голоса, психологические паузы. Кроме того, надо устранить все то, что мешает тысячной толпе воспринимать внутреннюю суть переживаемых ими чувств и мыслей.

Пришлось снова прибегнуть к неподвижности, к безжестию, уничтожить лишние движения, переходы по сцене, не только сократить, но совершенно аннулировать всякую мизансцену режиссера. Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят и заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей. Пусть на сцене стоит одна садовая скамья или диван, на которые садятся все действующие лица, для того чтобы на виду у всех вскрывать внутреннюю сущность душ и сложный рисунок психологических кружев Тургенева. Несмотря на неудачу пробы подобных приемов в «Драме жизни», я все-таки решился повторить тот же опыт, в расчете на то, что в «Месяце в деревне» я буду иметь дело с обыкновенными, знакомыми нам по действительной жизни человеческими чувствами, тогда как в «Драме жизни» я должен был при полном безжестии передавать самую сильную, до преувеличения, человеческую страсть. Сильные страсти гамсуновской пьесы казались мне труднее для неподвижной передачи, чем сложный душевный рисунок тургеневской комедии. Тем не менее актер, игравший в моем лице одну из главных ролей пьесы — Ракитина, отлично понимал трудность новой задачи, поставленной мною же, режиссером. Но я и на этот раз доверился актеру, отказавшись от помощи режиссера-постановщика.

По крайней мере мы узнаем, рассуждал я, есть ли у нас в труппе подлинные артисты. По крайней мере мы проверим на опыте, правда ли, что артист — первое лицо и творец в театре.

Таким образом, в «Месяце в деревне» прежде всего наталкиваешься на внутренний рисунок, в котором необходимо разобраться как зрителю, так и самому артисту. Ведь если отнять его у пьесы Тургенева, то не нужно и самое произведение и незачем ходить его смотреть в театр, так как все внешнее актерское действие доведено у автора, а тем более в нашей постановке, до минимума. Кроме того, артисту, сидящему весь спектакль неподвижно, в одной позе, необходимо обеспечить себе право на такую неподвижность перед тысячной толпой, пришед-

шей в театр для того, чтоб *смотреть*. Это право дает ему только внутреннее действие, душевная активность, определяемая психологическим рисунком роли.

В «Месяце в деревне» этот рисунок превосходно очерчен Тургеневым, и потому, несмотря на сложность психологии действующих лиц, нам сравнительно легко удалось расшифровать его во всех малейших изгибах. В этом отношении пьеса русского писателя сильно отличается от норвежского. В «Драме жизни» внутренний рисунок не разработан в деталях, а дан широкими общими штрихами. Там надо играть — *вообще* скупость, *вообще* мечту, *вообще* страсть. Но в нашем деле самое опасное — это *игра вообще*. В результате она дает неопределенность душевных контуров и лишает артиста твердой почвы, на которой он может уверенно стоять.

В нашем искусстве артист должен понять, что от него требуют, чего он сам хочет, что может его творчески увлечь. Из бесконечного ряда таких увлекательных для артиста задач, кусков роли, складывается жизнь ее духа, ее внутренняя партитура. Нам удалось довольно легко составить четкий рисунок внутренней сути пьесы; сам Тургенев много помог нам в этом.

Выполнение этого рисунка и душевной партитуры роли потребовало от меня как от актера большого сосредоточенного внимания, которое отвлекало меня от зрительного зала и давало мне право сидеть в течение почти всей пьесы без движения на одном месте. Таким образом, та задача, которая не удалась мне в «Драме жизни» при выявлении сильных человеческих страстей, на этот раз, в области тонкой комедии, оказалась нам по плечу.

Спектакль и, в частности, я сам в роли Ракитина имели очень большой успех. Впервые были замечены и оценены результаты моей долгой лабораторной работы, которая помогла мне принести на сцену новый, необычный тон и манеру игры, отличавшие меня от других артистов. Я был счастлив и удовлетворен не столько личным актерским успехом, сколько признанием моего нового метода.

Главный же результат этого спектакля был тот, что он направил мое внимание на способы, изучения и анализ как самой роли, так и моего самочувствия в ней. Я тогда познал еще одну давно известную истину — о том,

что артисту надо не только уметь работать над собой, но и над ролью. Конечно, я знал это и раньше, но как-то иначе, поверхностнее. Это целая область, требующая своего изучения, своей особой техники, приемов, упражнений и системы.

Изучение этой стороны нашего искусства явилось «новым, очередным увлечением Станиславского».

Но, кроме того, в этой постановке, против моего намерения, мне пришлось еще раз заинтересоваться внешней, постановочной стороной в нашем коллективном искусстве. Это случилось благодаря таланту новых художников, с которыми мне пришлось работать.

Напомню, что по мере того как я все более разочаровывался в театральных постановочных средствах и углублялся во внутреннюю творческую работу, по мере того как в театре росли талантливые артисты и формировалась первоклассная труппа, внешняя сторона спектаклей, которые я режиссировал, оставалась все более и более в загоне. Между тем в других театрах Москвы и Петербурга в описываемое время все больше увлекались внешностью, даже в ущерб внутренней стороне спектаклей. В результате вышло так, что мы, которые еще в девяностых годах одни из первых ввели на театральные подмостки подлинных живописцев — Коровина, Левитана (в Обществе искусства и литературы), Симова, — теперь уступили свое первенство в этой области другим. И действительно, в императорских московских и петербургских театрах декорационно-постановочной частью заведовали мастера с большими именами, как, например, тот же Коровин, Головин и др. Художники стали не только желанными, но необходимыми членами театральной семьи, отчего вкусы и требования зрителя все более и более росли. Но где было найти художника, соответствующего тогдашним требованиям нашего театра? Далеко не со всеми из них можно было говорить о сущности актерского искусства. Далеко не все были достаточно подготовлены, чтобы разбираться в идее пьесы и в задачах автора, в литературе вообще, в психологии, в вопросах сценического искусства и проч. Многие художники и по сие время игнорируют все эти насущные для нас вопросы. Многие из них идут в театр или ради заработка, или ради своих живописных целей. На сценический портал они смотрят как на большую раму для своей картины, а на театр — как на выставку, где можно одновременно и еже-

дневно показывать большой толпе свои декорационные полотна. В смысле популярности театр является большой приманкой для художников. В самом деле, на выставку картин посетители ходят сотнями, притом в течение короткого времени, пока выставка открыта, в театр же люди ходят тысячами, день за днем, месяц за месяцем. Этого преимущества театра не могли не учесть художники.

Первое время, пока они работали в опере и балете, к ним не предъявляли никаких специфических требований актерского характера. Декоратор был совершенно самостоятелен и творил отдельно от артистов, нередко даже впервые показывая им свои полотна лишь на самом спектакле. При этом бывало и так, что художник, не спросясь, по собственной инициативе, менял планировки, установленные на макете, и тогда артисты и режиссеры неожиданно, перед самым началом спектакля, попадали в безвыходное положение, так как всю срепетированную ими мизансцену приходилось наскоро, экспромтом менять. Можно ли было нам давать художникам такую же самостоятельность и в области драмы?

Наш театр предъявил художнику целый ряд требований специфически актерского характера. От него требовалось, чтобы он стал до известной степени и режиссером. Первым и одним из немногих тогдашних известных художников-режиссеров был В. А. Симов. Других долгое время не находилось, и потому нам приходилось обращаться, помимо В. А. Симова, к молодым художникам, у которых был талант, но часто не хватало опыта и знаний.

Но вот, в одну из поездок в Петербург, мы познакомились с кружком А. Н. Бенуа, одного из основателей выставок «Мир искусства», которые были в то время передовыми. Широкая и всесторонняя образованность А. Н. Бенуа во всех областях знаний и искусства заставляла дивиться тому, что́ способны вместить в себе человеческий мозг и память. Он обогащал своих друзей всевозможными сведениями и знаниями и, точно ходячий энциклопедический словарь, отвечал на все их вопросы. Сам первоклассный художник, он умел окружить себя подлинными талантами. К тому времени этот кружок уже успел проявить себя в театре при заграничных постановках Дягилевского балета. Петербургские театры также не обходились без помощи, советов и работ этой группы художников, что дало им хорошую практику и опыт. Они

лучше многих других знали декорационное и костюмерское дело театра. Эта группа казалась нам наиболее подходящей для наших требований.

Однако было одно большое «но»: все хорошее оплачивается. То, что могли себе позволить императорские театры, жившие на казенные средства, недоступно было нам, сравнительно бедному частному театру. Вот почему мы лишь изредка могли позволять себе роскошь и радость работать с крупными живописцами.

Первый из петербургских художников, к которому мы обратились при постановке «Месяца в деревне», был Мстислав Валерьянович Добужинский, достигший тогда зенита своей славы. Он был известен своим тонким пониманием и красивой передачей сентиментально-поэтических настроений 20-х—50-х годов прошлого столетия, которыми увлекались в то время художники, коллекционеры, а за ними и все общество. Лучшего живописца трудно было и пожелать.

Благодаря его сговорчивости и прекрасному характеру нам нетрудно было поладить. Я избрал довольно простой практический способ для того, чтобы не насиловать его воли, фантазии и дать ему возможность высказаться до конца, а мне самому — понять то, что больше всего захватывает художника в произведении поэта и что служит исходной точкой в его творчестве. Вот в чем заключался мой прием: М. В. Добужинский набрасывал то, что ему на первых порах мерещилось, карандашом на клочке бумаги, в простых контурах. В этих рисунках он, так сказать, скользил по поверхности своей фантазии, не зарываясь в глубь ее и не фиксируя определенной исходной точки, от которой начнется его творческое углубление. Нехорошо, если художник сразу наметит себе такую точку, от которой будет смотреть на все произведение, и зафиксирует ее на первом же законченном и проработанном рисунке. Тогда ему уже трудно будет отойти от этого рисунка для дальнейших поисков, и он сделается односторонним, предвзятым, точно обнесенным какой-то стеной, через которую нельзя видеть новых перспектив и которую режиссеру придется брать долгой осадой или измором.

При том способе, который предложил я, художник может, скользя по верхушкам своей фантазии и ни на чем пока окончательно не останавливаясь, просмотреть предварительно весь материал, который подготавливается в его душе.

Пока художник лишь набрасывал карандашом свои рисунки, толкаемый мною самыми разнообразными и незаметными приемами и подходами к основной задаче произведения, я отбирал от него его намеки на будущую декорацию и прятал эти наброски до поры до времени, продолжая шевелить его фантазию все в новых и новых, еще не использованных им направлениях и стараясь, незаметно для него, вовлечь его в свои режиссерские задания. Так составлялся и приспособленный к моей мизансцене архитектурный план пола и декорации, который я считал удобным для себя и артистов для создания общего настроения и передачи внутренней сути и действия пьесы. Впоследствии, когда художник начинал высказываться в области костюма и грима, я незаметно и постепенно направлял работу его воображения по той линии, которая была нужна исполнителям ролей, стараясь слить мечту художника с стремлениями артистов.

По карандашным намекам художника, я старался понять то *главное,* что, подобно лейтмотиву в музыке, проходит основной линией по всем его наброскам. Нелегко угадать при этой работе намечающийся творческий путь художника и слить его с основной линией пьесы и постановки, чтобы пойти вместе с ним, в ногу. Еще труднее вернуть его на правильный путь, когда он по той или иной причине от него отклонился. Насилие не приносит пользы в таких случаях. Надо действовать увлечением, направляющим творца-художника по верному пути, который указывается нам, как компасом, автором произведения, т. е. его основной мыслью.

Собрав все карандашные наброски, большую часть которых художник успел уже забыть, я делал ему выставку его произведений, т. е. развешивал собранные мною рисунки на стене. Тогда можно было наглядно видеть пройденный нами творческий путь и понять, в какую сторону надлежало двигаться дальше. В большинстве случаев из всех набросков создавался синтез — квинтэссенция их, которая являлась одновременно выразителем чувств и мыслей как художника, так и режиссера.

На наше счастье, во время подготовительных работ с Добужинским нам пришлось быть вместе. Первое время, пока мы гастролировали в Петербурге, мы, естественно, часто виделись там, а впоследствии он приезжал в Моск-

ву и подолгу жил в моей квартире, что давало возможность ежедневного общения с ним.

При постановке «Месяца в деревне» между художником, режиссером и артистами, к счастью, не было больших разногласий. Этому много помогало и то обстоятельство, что Добужинский присутствовал на всех предварительных беседах и репетициях пьесы, вникал в нашу режиссерскую и актерскую работу, вместе с нами искал и изучал внутреннюю сущность тургеневского произведения. Словом, в своей области он делал то же, что Сац в музыке.

Познав друг друга, познав самую пьесу, план режиссерской и актерской работы, индивидуальности создателей спектакля, общие стремления, мечты, надежды, трудности, опасности, художник удалялся в свою мастерскую, откуда изредка выходил, чтобы держать себя в курсе наших общих работ. При этом он часто подсказывал грим и костюмы артисту, прислушиваясь к его желаниям и мечтам. Режиссер же со своей стороны все время заботился о том, чтобы художник, артисты и другие сотворцы спектакля не расходились в своих творческих стремлениях. Это — главное и непременное условие всякой коллективной работы. Для нее необходимы взаимная уступчивость и определенность общей цели. Если артист вникает в мечты художника, режиссера или поэта, а художник и режиссер в желания артиста,— все идет прекрасно. Люди, любящие и понимающие то, что они вместе создают, должны уметь столковаться. Стыд тем из них, кто не умеет этого добиться, кто начинает преследовать не основную, общую, а личную, частную цель, которую он любит больше, чем самое коллективное творчество. Тут смерть искусству, и надо прекращать разговор о нем.

ДУНКАН И КРЭГ

Приблизительно в этот период времени мне посчастливилось узнать два больших таланта того времени, которые произвели на меня сильное впечатление: это были Айседора Дункан и Гордон Крэг.

Я попал на концерт Дункан случайно, ничего дотоле не слыхав о ней. Поэтому меня удивило, что в числе немногочисленных зрителей был большой процент скульпторов с С. И. Мамонтовым во главе, много артисток и ар-

тистов балета, завсегдатаев премьер или исключительных по интересу спектаклей. Первое появление Дункан не произвело впечатления. Непривычка видеть на эстраде почти обнаженное тело мешала разглядеть и понять самое искусство артистки. Первый, начальный номер ее танца был встречен наполовину жидкими хлопками, наполовину брюзжанием и робкими попытками к свисту. Но после нескольких номеров танцев, из которых один был особенно убедителен, я уже не мог оставаться хладнокровным к протестам рядовой публики и стал демонстративно аплодировать. Когда наступил антракт, я, как новокрещенный энтузиаст знаменитой артистки, бросился к рампе, чтобы хлопать. К моей радости, я очутился почти рядом с С. И. Мамонтовым, который проделывал то же, что и я, а рядом с ним был известный художник, потом скульптор, писатель и т. д... Когда рядовые зрители увидели, что среди аплодирующих находились известные в Москве художники и артисты, произошло смущение. Шикание прекратилось, но рукоплескать пока тоже еще не решались. Однако и это не заставило себя ждать. Лишь только публика поняла, что хлопать можно, что хлопать не стыдно, начались сначала громкие аплодисменты, потом вызовы, а в заключение — овации.

После первого вечера я уже не пропускал ни одного концерта Дункан. Потребность видеть ее диктовалась изнутри артистическим чувством, родственным ее искусству. Впоследствии, познакомившись с ее методом, так же как с идеями ее гениального друга Крэга, я понял, что в разных концах мира, в силу неведомых нам условий, разные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей. Именно это и случилось при описываемой мною встрече: мы с полуслова понимали друг друга.

Я не имел случая познакомиться с Дункан при первом ее приезде. При последующих ее наездах в Москву она была у нас на спектакле, и я должен был приветствовать ее как почетную гостью. Это приветствие стало общим, так как ко мне присоединилась вся труппа, которая успела оценить и полюбить ее как артистку.

Дункан не умела говорить о своем искусстве последовательно, логично, систематично. Большие мысли приходили к ней случайно, по поводу самых неожиданных

обыденных фактов. Так, например, когда ее спросили, у кого она училась танцам, она ответила:

«У Терпсихоры. Я танцевала с того момента, как научилась стоять на ногах. И всю жизнь танцевала. Человек, все люди, весь свет должны танцевать, это всегда было и будет так. Напрасно только этому мешают и не хотят понять естественной потребности, данной нам самой природой. Et voilà tout» [1],— закончила артистка на своем американско-французском языке.

В другой раз, рассказывая о только что закончившемся концерте, во время которого приходившие в уборную посетители мешали ей готовиться к танцам, она объясняла:

«Я не могу так танцевать. Прежде чем идти на сцену, я должна положить себе в душу какой-то мотор; он начнет внутри работать, и тогда сами ноги, и руки, и тело, помимо моей воли, будут двигаться. Но раз мне не дают времени положить в душу мотор, я не могу танцевать...»

В то время я как раз искал этого творческого мотора, который должен уметь класть в свою душу актер перед тем, как выходить на сцену. Понятно, что, разбираясь в этом вопросе, я наблюдал за Дункан во время спектаклей, репетиций и исканий,— когда она от зарождающегося чувства сначала менялась в лице, а потом со сверкающими глазами переходила к выявлению того, что вскрылось в ее душе. Резюмируя все наши случайные разговоры об искусстве, сравнивая то, что говорила она, с тем, что делал я сам, я понял, что мы ищем одного и того же, но лишь в разных отраслях искусства.

Во время наших разговоров Дункан постоянно упоминала имя Гордона Крэга, которого она считала гением и одним из самых больших людей в современном театре.

«Он принадлежит не только своему отечеству, а всему свету,— говорила она,— он должен быть там, где всего лучше проявится его талант, где будут наиболее подходящие для него условия работы и наиболее благотворная для него атмосфера. Его место в Художественном театре»,— заключила она свою фразу.

Она написала ему обо мне и о нашем театре, убеждая его приехать в Россию. Я со своей стороны уговаривал дирекцию нашего театра выписать великого режиссера, чтобы тем дать толчок нашему искусству и влить

---

[1] Вот и все *(фр.)*.

в него новые духовные дрожжи для брожения как раз в то время, когда удалось как будто немного сдвинуть театр с мертвой точки. Должен отдать справедливость товарищам,— они рассуждали как настоящие артисты и, чтобы двинуть наше искусство вперед, пошли на большой расход. Гордону Крэгу была заказана постановка «Гамлета», причем он должен был работать и как художник, и как режиссер, так как действительно он был и тем и другим, а в молодых годах служил в лондонском театре Ирвинга и в качестве актера и пользовался большим сценическим успехом. Его артистическая наследственность должна была быть прекрасной, так как он был сыном большой английской артистки Эллен Терри.

В трескучий мороз, в летнем пальто и легкой шляпе с большими полями, закутанный длинным шерстяным шарфом, приехал Крэг в Москву. Прежде всего пришлось его обмундировать на зимний русский лад, так как иначе он рисковал схватить воспаление легких. Больше всего он сдружился с Л. А. Сулержицким. Они сразу почувствовали друг в друге талантливых людей и с самой первой встречи не разлучались. Маленькая фигура Л. А. Сулержицкого являлась резким контрастом к фигуре большого Гордона Крэга. Они были очень живописны и милы вместе,— оба веселые, смеющиеся; один большой, с длинными волосами, с красивыми вдохновенными глазами, в русской шапке и шубе, другой — маленький, коротенький, в каком-то кургузом пальто из Канады и в меховой шляпе «гречневиком». Крэг говорил на немецко-американском языке, Сулер — на англо-малороссийском,— отсюда масса qui pro quo [1], анекдотов, шуток и смеха.

Познакомившись с Крэгом, я разговорился с ним и скоро почувствовал, что мы с ним давнишние знакомые. Казалось, что начавшийся разговор являлся продолжением вчерашнего такого же разговора. Он с жаром объяснял мне свои основные любимые принципы, свои искания нового «искусства движения». Он показывал эскизы этого нового искусства, в котором какие-то линии, какие-то стремящиеся вперед облака, летящие камни создавали неудержимое устремление ввысь,— и верилось, что из этого со временем может создаться какое-то новое, неведомое нам теперь искусство. Он говорил о той несомнен-

---

[1] путаница, недоразумение (*лат.*).

ной истине, что нельзя выпуклое тело актера ставить рядом с писанным плоским холстом, что на сцене требуется скульптура, архитектура и предметы о трех измерениях. Лишь вдали, в просветах архитектуры, он допускал крашеный холст, изображавший пейзаж.

Превосходные рисунки Крэга, сделанные для его прежних постановок «Макбета» и других пьес, которые он показывал мне тогда, уже не отвечали более его требованиям. Он, как и я, стал ненавидеть театральную декорацию. Нужен более простой фон для актера, из которого, однако, можно было бы извлекать бесконечное количество настроений, с помощью сочетания линий, световых пятен и проч.

Далее Гордон Крэг говорил, что всякое произведение искусства должно быть сделано из мертвого материала— камня, мрамора, бронзы, полотна, бумаги, красок — и однажды и на все времена зафиксировано в художественной форме. На этом основании живой материал актерского тела, постоянно меняющийся, не устойчивый, не годится для творчества,— и Крэг отрицал актеров, особенно тех из них, которые лишены были яркой и красивой индивидуальности, т. е. сами по себе не были художественными произведениями, каковыми были, например, Дузе или Томазо Сальвини. Актерского каботинства, особенно у женщин, Крэг не переносил.

«Женщины,— говорил он,— губят театр. Они плохо пользуются своей силой и воздействием на нас, мужчин. Они злоупотребляют своей женской властью».

Крэг мечтал о театре без женщин и без мужчин, т. е. совсем без актеров. Он хотел бы заменить их куклами, марионетками, у которых нет ни актерских привычек, ни актерских жестов, ни крашеных лиц, ни зычных голосов, ни пошлых душ и каботинских стремлений: куклы и марионетки очистили бы атмосферу театра, придали бы делу серьезность, а мертвые материалы, из которых они сделаны, дали бы возможность намекнуть на того Актера с большой буквы, который живет в душе, воображении и мечтах самого Гордона Крэга.

Однако, как выяснилось впоследствии, отрицание актрис и актеров не мешало Крэгу приходить в восторг от малейшего намека на подлинный артистический талант как у мужчин, так и у женщин. Почуяв его, Гордон Крэг превращался в ребенка, вскакивал от восторга и экспансивности с своего кресла, бросался к рампе, разбрасывал

во все стороны длинную гриву своих седеющих волос. Зато при виде бездарности на сцене он приходил в ярость и снова мечтал о марионетках. Если бы возможно было предоставить ему Сальвини, Дузе, Ермолову, Шаляпина, Москвина, Качалова, а вместо бездарностей включить в ансамбль сделанных им самим марионеток, я думаю, что Крэг считал бы себя счастливым, а свою мечту осуществленною.

Все эти его противоречия нередко путали и мешали понимать его основные артистические стремления и особенно его требования, предъявляемые к актерам.

Познакомившись с нашим театром, с его артистами и деятелями, с условиями работы, Гордон Крэг согласился принять должность режиссера Художественного театра и поступил к нам на годовую службу.

Ему поручена была постановка «Гамлета», готовиться к которой он отправился во Флоренцию, с тем чтобы вернуться через год для выполнения выработанного им плана.

И действительно, через год Крэг вернулся с планом постановки «Гамлета». Он привез с собой и модели декораций. Началась интересная работа. Крэг руководил ею, а я с Сулержицким стали его помощниками. К нашей компании был допущен еще режиссер Марджанов, ставший впоследствии создателем Свободного театра в Москве. В одной из репетиционных комнат, отданной в полное распоряжение Крэга, была устроена большая кукольная сцена — макет. На ней, по указанию, английского режиссера, было проведено электрическое освещение и сделаны другие необходимые приспособления для крэговской постановки.

Изверившись, подобно мне, в обычных театральных приемах и средствах постановки: в кулисах, паддугах, плоских декорациях и проч., Крэг отказался от всей этой избитой театральщины и обратился к простым ширмам, которые можно было устанавливать на сцене в бесконечно разнообразных сочетаниях. Они давали намек на архитектурные формы — углы, ниши, улицы, переулки, залы, башни и проч. Намеки дополнялись воображением самого зрителя, который таким образом втягивался в творчество. Материалы, из которых Гордон Крэг предполагал делать ширмы, пока еще не были определены им,— лишь бы они были, так сказать, органическими, наиболее близкими к природе, а не поддельными. Крэг соглашался

иметь дело с камнем, с необделанным деревом, с металлом, с пробкой. Как компромисс, он допускал, пожалуй, грубый деревенский холст, рогожу, но о картонной имитации всех этих органических, естественных материалов он не хотел и слышать. Крэг питал отвращение ко всякой фабричной и бутафорской фальсификации. Проще ширм, казалось, ничего нельзя было придумать. Лучше этого фона также ничего не может быть для артистов. Он естествен, не бьет в глаза, имеет три измерения, как и само тело артиста, он живописен благодаря бесконечным возможностям освещения его архитектурных выпуклостей, что дает игру света, полутона и тени.

Гордон Крэг мечтал о том, чтобы весь спектакль проходил без антрактов и без занавеса. Публика должна прийти в театр и не видеть сцены. Ширмы должны служить архитектурным продолжением зрительного зала и гармонировать, сливаться с ним. Но вот, при начале спектакля, ширмы плавно и торжественно задвигались, все линии и группы перепутались. Наконец ширмы остановились и замерли в новом сочетании. Откуда-то явился свет, наложил свои живописные блики, и все присутствующие в театре, точно в мечте, перенеслись куда-то далеко, в иной мир, который лишь в намеках был дан художником и дополнялся красками воображения самих зрителей.

Увидев привезенные Крэгом эскизы декораций, я понял, что Дункан была права, говоря, что ее друг велик не столько тогда, когда он философствует и говорит об искусстве, сколько тогда, когда он творит, т. е. берет кисть и пишет. Его эскизы лучше всяких слов объясняют его мечты и артистические задачи. Секрет Крэга — в великолепном знании сцены и в понимании сценичности. Крэг прежде всего гениальный режиссер. Но это не мешает ему быть и прекрасным живописцем.

Он привез с собой и модели ширм, которые он расставлял на большом макете. Талант, художественный вкус его выражались в комбинациях углов, линий и в приемах освещения выпуклых архитектурных декораций световыми пятнами и лучами. Сидя за столом и объясняя пьесу и мизансцену, Крэг переставлял фигуры на макете с помощью длинной палки и наглядно демонстрировал все переходы артистов по сцене. При этом мы следили за внутренней линией развития пьесы и, руководясь ею, старались объяснить себе мотивы переходов дей-

ствующих лиц и записывали их в своем режиссерском экземпляре. При чтении первой же страницы пьесы выяснилось, между прочим, что русский перевод очень часто неправильно передает не только тонкости, но и внутреннюю суть шекспировского текста. Крэг доказывал это с помощью целой английской библиотеки о «Гамлете», привезенной им с собой. На этой почве неверного перевода происходили часто очень крупные недоразумения. Одно из них заключалось в следующем. В сцене Гамлета с матерью она спрашивает сына: «Что же мне делать?»

На что Гамлет отвечает ей:

«Только не то, что я тебе скажу... Иди, развратничай с новым мужем» и т. д.

Обыкновенно этот ответ Гамлета объясняется тем, что он, изверившись в своей матери, убедившись в том, что она не поддается исправлению, и как бы махнув на нее рукой, допускает иронию. Идя от такого толкования, исполнительница роли королевы нередко рисует ее женщиной, погрязшей в пороках. На самом деле, по уверению Крэга, Гамлет до конца относится к матери с нежнейшей любовью, почтением и заботливостью, так как она не плохая, а лишь легкомысленная женщина, сбитая с толку дворцовой атмосферой. Слова же Гамлета, якобы приглашающие ее к дальнейшему разврату, Крэг объясняет каким-то чисто английским, утонченным, шекспировским оборотом речи: «Делай не то, что я тебе скажу... Иди, развратничай» — значит на самом деле: «Не развратничай, не иди к королю, не делай того, о чем формально говорят мои слова». Вот почему Крэг трактует роль матери не как отрицательный, а как положительный образ.

Можно было бы привести много других случаев, когда при подстрочной проверке перевода было найдено немало таких мест, которые опровергали прежнее, закоренелое трактование «Гамлета».

Крэг очень расширил внутреннее содержание Гамлета. Для него он — лучший человек, проходящий по земле как ее очистительная жертва. Гамлет — не неврастеник, еще менее сумасшедший; но он стал другим, чем все люди, потому что на минуту заглянул по ту сторону жизни, в загробный мир, где томился его отец. С этого момента реальная действительность стала для него иной. Он всматривается в нее, чтобы разгадать тайну и смысл бытия; любовь, ненависть, условности дворцовой жизни

получили для него новый смысл, а непосильная для простого смертного задача, возложенная на него истерзанным отцом, приводит Гамлета в недоумение и отчаяние. Если бы она ограничивалась убийством нового короля,— конечно, Гамлет ни на минуту не усомнился бы, но дело не только в убийстве. Чтобы облегчить страдания отца, надо очистить от скверны весь дворец, надо пройти с мечом по всему царству, уничтожить вредных, оттолкнуть от себя прежних друзей с гнилыми душами, вроде Розенкранца и Гильденштерна, уберечь чистые души, вроде Офелии, от гибели. Нечеловеческие стремления к познанию смысла бытия делают Гамлета в глазах простых смертных, живущих среди будней дворца и маленьких забот жизни, каким-то сверхчеловеком, непохожим на всех, а следовательно — безумным. Для близорукого взгляда маленьких людишек, не ведающих жизни не только по ту сторону этого мира, но даже за пределами дворцовой стены, Гамлет естественно представляется ненормальным. Говоря об обитателях дворца, Крэг подразумевал все человечество.

Такое расширенное толкование «Гамлета» естественно сказалось и во внешней постановке — в ее монументальности, обобщенности, просторе, декоративной величавости.

Самодержавие, власть, деспотизм короля, роскошь придворной жизни трактовались Крэгом в золотом цвете, доходящем до наивности. Он выбрал для этого простую позолоченную бумагу, вроде той, что употребляется для детских елок. Такой бумагой Крэг оклеил ширмы в дворцовых картинах пьесы. Ему полюбилась также гладкая, дешевая парча, в которой золотой цвет хранит также печать детского примитива. Среди золотых стен, на высочайшем троне, в золотых парчовых одеждах и коронах сидят король с королевой, а от них с высоты трона ниспадает горой вниз золотая порфира, мантия. В этой огромной мантии, идущей от плечей владык и расширяющейся книзу в ширину всей сцены, прорезаны дыры, из которых торчит бесконечное количество голов, подобострастно взирающих на трон,— точно золотое море с золотыми волнами, из гребней которых выглядывают головы придворных, купающихся в золотой дворцовой роскоши. Но это золотое море не блестит дурным театральным блеском, так как Крэг показывает его в притушенном свете, под скользящими лучами прожекторов, от кото-

рых золотая порфира блестит лишь какими-то страшными, зловещими бликами. Представьте себе золото, прикрытое черным тюлем. Вот картина королевского величия, каким видит его Гамлет в своих мучительных видениях, в своем одиночестве после смерти любимого отца.

Постановка Крэга представляет собой в этой начальной сцене как бы монодраму Гамлета. Он сидит спереди, у дворцовой каменной балюстрады, погруженный в свои грустные думы, и ему чудится глупая, развратная, ненужная роскошь дворцовой жизни ненавистного ему короля.

Прибавьте к описанной картине дерзкие, зловещие, наглые фанфары с невероятными созвучиями и диссонансами, которые кричат на весь мир о преступном величии и надменности вновь взошедшего на престол короля. Музыка этих фанфар, как и всего «Гамлета», была необыкновенно удачно написана Ильей Сацем, который по своему обыкновению, прежде чем приступить к работе, присутствовал на наших репетициях и участвовал в режиссерской разработке пьесы.

Другая незабываемая картина «Гамлета» в постановке Крэга вскрывала все духовное содержание изображаемого момента до последних его глубин. Представьте себе длинный, бесконечный коридор, идущий из левой кулисы по авансцене, с загибом вглубь, в последнюю правую кулису, за которой коридор затеривался в огромном здании дворца. Стены уходили вверх так высоко, что не было видно их конца. Они были оклеены золотой бумагой и освещены косыми лучами прожекторов. В этой узкой длинной клетке задумчиво, молча и одиноко шагает черная страдающая фигура Гамлета, отражаясь, как в зеркале, в блестящих золотых стенах коридора. Из-за углов следит за ним золотой король со своими клевретами. По этому же коридору золотой король не раз шествует с золотой королевой. Сюда же торжественно, шумно входит толпа актеров в блестящих, пестрых, архитеатральных костюмах, с длинными перьями, точно у индейцев. Они стройно, пластично, по-актерски эффектно маршируют под звуки торжественной музыки из флейты, цимбалов, гобоев, пикколо и барабанов. Процессия несет на плечах пестро раскрашенные сундуки с костюмами, части ярко разрисованных декораций,— например, деревьев наивного средневекового рисунка с неправильно взятой перспективой; другие несут театральные зна-

мена, оружие, алебарды; третьи — ковры и ткани; четвертые с ног до головы увешаны театральными трагическими и комическими масками; у пятых на плечах, в руках и за спиною всевозможные старинные музыкальные инструменты. Все вместе актеры олицетворяют собою прекрасное, праздничное театральное искусство; они веселят душу великого эстета и наполняют радостью бедное страдающее сердце датского принца. Крэг и на актеров смотрит глазами Гамлета: при входе их Гамлет на минуту показывает себя тем молодым энтузиастом, каким он был до смерти отца. С особенным восторгом принимает он дорогих гостей-артистов среди будничной жизни дворца: в их лице пришла к нему на минуту светлая радость искусства, и он с жаром хватается за нее, чтобы отдохнуть от душевного страдания. Таким же художественно возбужденным является Гамлет в сцене с актерами в их закулисном царстве, среди гримирующихся и костюмирующихся, под бренчание и настраивание каких-то музыкальных инструментов. Гамлет в дружбе с Аполлоном и чувствует себя здесь в своей сфере.

В дворцовом спектакле Крэг развертывает большую картину. Авансцена превращается им в подмостки для дворцового спектакля. Арьерсцена, в самой глубине ее, представляет собою нечто вроде зрительного зала. Актеры и публика разделены на сцене огромным люком, который имеется на нашей московской сцене. Две огромные колонны как бы очерчивают портал сцены. С дворцовой сцены в люк идет спуск по лестнице, а по ту сторону люка — снова подъем с широкой лестницей, которая подымается к высокому трону, на котором восседают король и королева. По обеим их сторонам, вдоль задней стены, в несколько рядов сидят придворные. Они, так же как король с королевой, одеты в литые золотые костюмы с плащами и напоминают собой бронзовые статуи. На авансцену выходят актеры в парадных костюмах и, спиною к нашей рампе и к зрителям Художественного театра, лицом к королю, играют свою пьесу. Тем временем на авансцене, прячась от короля за колонну, на виду у нас, зрителей Художественного театра, Гамлет с Горацио из-за кулис следят за тем, что делается там с сидящими на троне. Король и придворные погружены в темноту, и лишь скользящий луч света там и сям бросает мрачный блик на золотые дворцовые одежды; зато спрятанный за кулисами Гамлет с Горацио, так же как и ак-

теры, освещены ослепительным светом, на котором играют радужными переливами яркие костюмы комедиантов. Но вот король дрогнул. Гамлет, как тигр, бросается вниз, в люк, т. е. со сцены, к зрителям королевского спектакля — к королю. В зловещей темноте — невообразимое смятение. Потом через полосу света, по передней части сцены, пробежал король, за ним — Гамлет, мчась, как зверь за своей жертвой.

Не менее торжественно обставлена последняя картина — турнир. Много всевозможных сценических площадок, лестниц, колонн. Опять король и королева на высочайшем троне, а внизу, на авансцене — дерущиеся. Шутовской, пестрый костюм Осрика — гротеск царедворца... Ожесточенный бой... Смерть... Распростертое тело Гамлета на черном плаще... Вдали, за аркой, целый лес пик и знамен входящих во дворец войск освободителя Фортинбраса. Он сам, точно архангел, сошедший с небес, наверху, на только что освободившемся троне, у подножия которого валяются тела низверженных венценосцев... Торжественные звуки величавого, хватающего за душу похоронного марша; медленно спускающиеся гигантские светлые знамена победителей с почетом покрывают тело Гамлета; он лежит с просветленным мертвым лицом великого очистителя земной скверны, постигшего тайны бытия на нашей бренной земле.

Так, среди зловещего блеска золота, монументальных архитектурных построек, изображается дворцовая жизнь, ставшая Голгофой для Гамлета. Его личная духовная жизнь протекает в другой атмосфере, окутанной мистикой. Ею проникнута с самого поднятия занавеса вся первая картина. Таинственные углы, переходы, просветы, густые тени, блики лунного света, дворцовые сторожевые военные посты... Какие-то непонятные подземные звуки, гулы, хоры в зловещих тональностях; звуки поющих голосов переплетаются с подземными ударами, стуками, со свистом ветра, непонятным отдаленным стоном. От серых ширм, изображающих дворцовые стены, отделяется тень отца, блуждающего потихоньку в поисках Гамлета. Он едва заметен, так как костюм его сливается с тоном стены. Минутами тень словно рассеивается, потом, попадая в полутон света прожектора, снова появляется на фоне ширм, с маской на лице, передающей невыносимые страдания, муки от пыток. Длинный плащ волочится за ним. Оклики сторожей пу-

гают тень, она точно входит в поры стен и исчезает в них.

В следующей картине, происходящей также на сторожевом посту дворца, в темных амбразурах прячутся, в ожидании тени, Гамлет и его товарищи. Опять она, неясная, скользит по стене, сливаясь с ней,— и зритель, как и сам Гамлет, едва догадывается о ее присутствии.

Сцена с отцом происходит на самом высоком месте дворцовой стены, на фоне светлого лунного неба, которое в дальнейшем начинает мало-помалу алеть от занимающегося рассвета. Сюда ведет покойник своего сына, чтобы уйти подальше от ада, где он страдает, поближе к небу, куда стремится его дух. Прозрачные ткани, покрывающие тело покойного, просвечивают и кажутся на фоне лунного неба эфирными, потусторонними. Зато черная фигура Гамлета, в плотном меховом плаще, ярко свидетельствует о том, что он еще прикован к этому материальному гнусному миру, юдоли страданий, и тщетно тянется ввысь, напрасно пытается разгадать тайну земного бытия и того, что делается там, откуда пришла тень отца его. Эта сцена, как и другие, проникнута жутким мистицизмом.

Еще более его в сцене «Быть или не быть», которую нам не удалось осуществить, как она была намечена Крэгом в его эскизе. Длинный дворцовый коридор, на этот раз тусклый, серый, потерявший в глазах Гамлета свой прежний, теперь ненужный блеск. Стены его точно почернели, и по ним едва заметно ползут снизу, из преисподней, черные зловещие тени. Эти тени олицетворяют ненавистную для Гамлета земную жизнь, то прозябание, которое наступило для него после смерти отца и особенно после того, как он на минуту заглянул в загробную жизнь. Про земную жизнь Гамлет говорит с ужасом и отвращением: «быть», т. е. продолжать жить,— это означает для него прозябать, страдать, томиться... По другую сторону от Гамлета на эскизе написана яркая полоса света, в золотистых лучах которого то мелькает, то исчезает красивая, светлая, серебристая фигура женщины, нежно манящая к себе. Это то, что Гамлет называет «не быть», т. е. не существовать в этом гнусном свете, пресечь мучения, уйти туда, умереть... Световая игра темных и светлых теней, образно передающих колебания Гамлета между жизнью и смертью, чудесно пе-

редана на эскизе, который мне как режиссеру не удалось перевести на сцену.

Высказав нам все свои мечты и планы постановки, Крэг уехал в Италию, а я с Сулержицким принялись выполнять задания режиссера и инициатора постановки.

С этого момента начались наши мытарства.

Какое огромное расстояние между легкой, красивой сценической мечтой художника или режиссера и ее реальным сценическим осуществлением! Как грубы все существующие сценические средства воплощения! Как примитивна, наивна, ничтожна сценическая техника! Почему человеческий ум так изобретателен там, где дело касается средств убийства одним человеком других на войне, или там, где дело идет о мещанских удобствах жизни? Почему та же механика так груба и примитивна там, где человек стремится дать удовлетворение не телесным и звериным потребностям, а лучшим душевным стремлениям, исходящим из самых чистых эстетических глубин души? В этой области нет изобретательности. Радио, электричество, всевозможные лучи производят чудеса всюду, только не у нас, в театре, где они могли бы найти совершенно исключительное по красоте применение и навсегда вытеснить со сцены отвратительную клеевую краску, картон, бутафорию. Пусть скорее придет то время, когда в пустом воздушном пространстве какие-то вновь открытые лучи будут рисовать нам призраки красочных тонов, комбинации линий. Пусть другие какие-то лучи осветят тело человека и придадут ему неясность очертаний, бестелесность, призрачность, которую мы знаем в мечтах или во сне и без которой нам трудно уноситься ввысь. Вот тогда, с едва видимым призраком смерти в образе женщины, мы могли бы выполнить задуманную Крэгом трактовку этой сцены — «Быть или не быть». Тогда она, может быть, действительно получила бы у нас оригинальную живописную и философскую трактовку. При обычных же театральных средствах установленная Крэгом интерпретация выглядела со сцены режиссерским трюком и лишь в сотый раз убеждала нас в беспомощности и грубости постановочных театральных средств.

Не зная, кроме Дункан, артистки, которая могла бы осуществить призрак светлой смерти, не находя и сценических средств для изображения мрачных теней жиз-

ни, как на эскизе, мы принуждены были отказаться от крэговского плана постановки «Быть или не быть».

Но этим разочарованием не кончилось. Бедного Крэга ждал еще один неприятный сюрприз. Мы не могли подыскать естественного, так сказать, органического, близкого к природе материала для ширм. Чего-чего только мы не перепробовали: и железо, и медь, и другие металлы. Но стоило сделать вычисление веса таких ширм, чтобы навсегда отбросить мысль о металле. Для таких ширм пришлось бы переделать все театральное здание, ставить электрические двигатели. Мы пробовали делать деревянные ширмы, показывали их Крэгу, но ни он сам, ни сценические рабочие не решались двигать эту страшную, тяжелую стену,— она ежеминутно грозила упасть и разбить головы всем, стоящим на сцене. Пришлось еще сократить свои требования и помириться с пробковыми ширмами. Но и они оказались очень тяжелыми. В конце концов пришлось обратиться к простому театральному некрашеному холсту, которым обиты были рамы. Его светлый тон мало соответствовал мрачному настроению замка. Но тем не менее Крэг остановился на этих ширмах, так как они принимали всевозможные цвета и полутона электрического освещения, которые совершенно пропадали при темном тоне ширм. Игра же света и его пятен необходима была для передачи настроения пьесы при воплощении сценических ощущений Крэга.

Но вот еще новая беда. Огромные ширмы оказались неустойчивыми и падали. Стоило свалиться одной ширме на другую, чтобы потянуть за собою и ее. Чего только мы не придумывали, чтобы сделать эти громадные ширмы устойчивыми и подвижными. Было много средств, но все они требовали специальных сценических конструкций и архитектурных переделок, для которых у нас не было уже ни средств, ни времени.

Перестановка ширм потребовала долгих репетиций с рабочими. Но дело не налаживалось: то рабочий неожиданно выскакивал на авансцену и показывался зрителям между двумя раздвинувшимися ширмами, то образовывалась щель, через которую была видна закулисная жизнь. А за час до начала премьеры спектакля произошла настоящая катастрофа. Дело было так: я сидел в зрительном зале и вместе со сценическими рабочими в последний раз репетировал маневры перестановки ширм, которые, казалось, наладились. Репетиция кончи-

лась. Декорации были установлены, как это требовалось для начала спектакля, а рабочие отпущены передохнуть и выпить чаю. Сцена опустела, вся зала затихла. Но вот одна ширма стала крениться: больше, больше, навалилась на другую, вместе с ней упала на третью, покачнула четвертую, потянула за собою пятую и, подобно карточному домику, на моих глазах все ширмы рассыпались по сцене. Затрещали ломающиеся бруски, зашуршал рвущийся холст, и на сцене образовалась какая-то бесформенная груда, изображавшая собою нечто вроде развалин после землетрясения. Зрители уже собирались в театр, когда за опущенным занавесом кипела спешная нервная работа по ремонту искалеченных ширм. Во избежание катастрофы на самом спектакле, пришлось отказаться от перестановки декораций на виду у публики и обратиться к помощи традиционного театрального занавеса, который грубо, но верно скрывал тяжелую закулисную работу. А какую цельность и единство всему спектаклю дал бы крэговский прием перестановки декораций!

По приезде Крэга в Москву он просмотрел нашу работу с актерами. Она ему понравилась, так же как и индивидуальности артистов: Качалов, Книппер, Гзовская, Знаменский, Массалитинов,— все это крупные фигуры, в мировом масштабе. И актеры, и толпа играли очень хорошо, но... Они играли по старым приемам Художественного театра. Того нового, которое мне чувствовалось, я не смог им передать. В поисках его мы неоднократно производили опыты. Так, например, я читал Крэгу сцены и монологи из разных пьес на разные манеры и с разными приемами игры. Конечно, ему предварительно переводили текст читаемого. Я демонстрировал ему и старую французскую условную манеру, и немецкую, и итальянскую, и русскую декламационную, и русскую реалистическую, и новую, модную в то время импрессионистическую манеру игры и чтения. Ничто не нравилось Крэгу. Он протестовал, с одной стороны, против условности, напоминавшей обычный театр, а с другой стороны, не принимал обыденной естественности и простоты, лишавшей исполнение поэзии. Крэг, как и я, хотел совершенства, идеала, т. е. простого, сильного, глубокого, возвышенного, художественного и красивого выражения живого человеческого чувства. Этого я дать ему не мог. Я повторял такие же опыты и при Сулержицком, но он

оказался еще требовательнее Крэга и останавливал меня при малейшей неискренности передачи, при малейшем уклонении от правды.

Эти сеансы оказались важными историческими моментами моей жизни в искусстве. Я понял происшедший во мне вывих: вывих между внутренними побуждениями творческих чувств и воплощением их своим телесным аппаратом. Я думал, что верно отражаю переживаемое, а на самом деле оказалось, что оно отражалось в условной форме, заимствованной от дурного театра.

Я поколебался в моих новых верованиях и провел после этих знаменательных опытов немало тревожных месяцев и годов.

Актерская работа и задания при постановке «Гамлета» были те же, что и в «Месяце в деревне»: сила и глубина душевного переживания в простейшей форме сценического воплощения. На этот раз, правда, не было полного безжестия, но осталась большая внешняя сдержанность. Для этого, как и в «Месяце в деревне» пришлось обратить большое внимание на *работу над ролью*. Пришлось как можно подробнее и глубже разработать духовную суть пьесы и ролей. В этом отношении в «Гамлете» явились значительные трудности. Начать с того, что в нем мы снова встретились с сверхчеловеческими страстями, которые надо было воплощать в сдержанной и чрезвычайно простой форме. Трудность этой задачи была нам памятна по «Драме жизни». С другой стороны, при внутреннем анализе «Гамлета» мы не нашли, как у Тургенева, совершенно готовой партитуры пьесы и ролей. Многое у Шекспира требует индивидуального толкования каждым из исполнителей. Чтобы лучше разработать партитуру и докопаться до золотой руды пьесы, пришлось разбивать ее на маленькие части. От этого пьеса измельчилась настолько, что уже трудно было видеть все произведение в целом. Ведь если рассматривать и изучать в отдельности каждый камень, не составишь себе представления о соборе, который из них сооружен, с его вершиной, уходящей в небеса. И если разбить на мелкие части статую Венеры Милосской и изучать ее отдельно по уху, носу, пальцам, суставчикам, едва ли поймешь художественную прелесть этого шедевра скульптуры, красоту и гармонию этой божественной статуи. То же и у нас: изрезав пьесу на куски, мы перестали видеть ее и жить с нею в целом.

В результате — новый тупик, новые разочарования, сомнения, временное отчаяние и прочие неизбежные спутники всяких исканий.

Я понял, что мы, артисты Художественного театра, научившиеся некоторым приемам новой внутренней техники, применяли их с известным успехом в пьесах современного репертуара, но мы не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным стилем, и нам предстояла в этой области огромная, трудная работа еще на многие годы.

Описываемый спектакль внес и еще одно недоумение в мои искания и работу. Дело в том, что мы хотели сделать постановку наиболее простой, скромной, но постановка оказалась необычайно роскошной, величавой, эффектной — до того, что красота ее била в глаза и лезла вперед, заслоняя своим великолепием артистов. Таким образом, оказывается, что чем больше стараешься сделать обстановку простой, тем сильнее она кричит о себе, тем больше она кажется претенциозною и кичится своим показным примитивом.

Спектакль прошел с большим успехом. Одни восторгались, другие критиковали, но все были взволнованы и возбуждены, спорили, читали рефераты, писали статьи, и некоторые театры исподтишка заимствовали идею Крэга, выдавая ее за свою.

ОПЫТ ПРОВЕДЕНИЯ «СИСТЕМЫ» В ЖИЗНЬ

К описываемому времени моя «система» получила, как мне казалось, полноту и стройность. Оставалось провести ее в жизнь. За это дело я взялся не один, а в близком сотрудничестве с моим другом и помощником по театру — Леопольдом Антоновичем Сулержицким. Конечно, прежде всего мы обратились к нашим товарищам, артистам Московского Художественного театра.

Однако я еще не нашел тогда настоящих слов, которые бьют прямо в цель и сразу убеждают, которые прокладывают путь не в ум, а в сердце. Я говорил по десять слов там, где следовало бы удовольствоваться одним — веским; я преждевременно входил в детали и частности там, где нужно было дать сначала понятие об общем. Ввиду этих ошибок наше первое обращение оказалось неудачным. Артисты не заинтересовались результатами

моей долгой лабораторной работы. Сначала я приписывал свой неуспех их лени, недостаточному интересу к своему делу, даже злой воле, интриге, искал каких-то тайных врагов, а потом утешал себя другого рода объяснениями, говорил себе так: «Русский человек очень трудоспособен и энергичен в области чисто внешней, физической работы. Заставьте его качать воду или сотню раз репетировать, кричать во все горло, напрягаться, возбуждать поверхностными эмоциями периферию тела,— он терпеливо и безропотно будет проделывать все, лишь бы только научиться, как *играется* такая-то роль. Но если вы дотронетесь до его воли и поставите ему духовное задание, чтобы вызвать внутри его сознательную или сверхсознательную эмоцию, заставить его пережить роль,— вы встретите отпор: до такой степени актерская воля не упражнена, ленива, капризна. Та внутренняя техника, которую я проповедую и которая нужна для создания правильного *творческого самочувствия,* базируется в главных своих частях как раз на волевом процессе. Вот почему многие артисты так глухи к моим призывам».

Целые годы на всех репетициях, во всех комнатах, коридорах, уборных, при встрече на улице я проповедовал свое новое credo — и не имел никакого успеха. Меня почтительно слушали, многозначительно молчали, отходили прочь и шептали друг другу: «Почему же он сам стал хуже играть? Без теории было куда лучше! То ли дело, когда он играл, как раньше, просто, без дураков!»

И они были правы. Я временно променял свою обычную работу актера на изыскания экспериментатора и потому, естественно, пошел назад как исполнитель и интерпретатор ролей и пьес. Это отмечалось всеми, не только моими товарищами, но и зрителями. Такой результат меня очень смущал, и мне было трудно не изменить намеченного пути исканий. Но я — правда, с большими колебаниями — еще держался и продолжал производить свои очередные опыты, несмотря на то, что они в большинстве случаев были ошибочны, несмотря на то, что ради них уходил от меня мой актерский и режиссерский авторитет.

Но я, в угаре своего увлечения, не мог и не хотел работать иначе, чем того требовало очередное мое увлечение и открытие. Упрямство все более и более делало меня непопулярным. Со мной работали неохотно, тянулись к другим. Между мной и труппой выросла стена. Целые

годы я был в холодных отношениях с артистами, запирался в своей уборной, упрекал их в косности, рутине, неблагодарности, в неверности и измене и с еще большим ожесточением продолжал свои искания. Самолюбие, которое так легко овладевает актерами, пустило в мою душу свой тлетворный яд, от которого самые простые факты рисовались в моих глазах в утрированном, неправильном виде и еще более обостряли мое отношение к труппе. Артистам было трудно работать со мной, а мне — с ними.

Не добившись желаемых результатов у своих сверстников-артистов, я с Л. А. Сулержицким обратились к молодежи, избранной из так называемой *корпорации сотрудников,* т. е. из статистов при театре, а также из учеников его школы.

Молодежь верит на слово, без проверки. Поэтому нас слушали с увлечением, и это давало нам бодрость. Начались уроки по «системе», конечно, безвозмездные; но и это дело — по разным причинам — не развилось; к тому же молодежь была слишком перегружена работой в театре.

После второй неудачи мы с Л. А. Сулержицким решили перенести наши опыты в одну из существовавших тогда частных школ (А. И. Адашева) и там поставили класс по моим указаниям. Через несколько лет получился результат: многие из учеников Сулержицкого были приняты в театр: в числе их оказался покойный Евгений Багратионович Вахтангов, которому суждено было сыграть видную роль в истории нашего театра. В качестве одного из первых питомцев «системы» он явился ее ярым сторонником и пропагандистом.

Следя за работой Сулержицкого в школе Адашева, слыша отзывы учеников, некоторые из неверующих обратились к нам с просьбой дать и им возможность учиться по «системе». В числе примкнувших к нам тогда были артисты, которые получили теперь известность в России и за границей: М. А. Чехов, Н. Ф. Колин, Г. М. Хмара, А. И. Чебан, В. В. Готовцев, Б. М. Сушкевич, С. В. Гиацинтова, С. Г. Бирман и другие.

В этом периоде наших работ с Сулержицким, т. е. в сезоне 1910/11 года, в Художественном театре приступили в постановке пьесы Толстого «Живой труп». В ней много мелких ролей, которые распределили между моло-

дежью, работавшей со мной и с Леопольдом Антоновичем.

Во время моих занятий по «системе» я вырабатывал свой язык, свою терминологию, которая определяла нам словами переживаемые чувства и творческие ощущения. Придуманные нами слова, успевшие войти в наш обиход, были понятны только нам, посвященным в «систему», но не другим артистам. Это импонировало одним и в то же время вызывало раздражение, противодействие, зависть и ревность в других. Благодаря этому образовалось два течения: одно — к нам, другое — от нас. В. И. Немирович-Данченко почувствовал это и на одной из репетиций обратился ко всей труппе с большой речью, в которой настаивал на том, чтобы мои новые методы работы были изучены артистами и приняты театром для дальнейшего руководства. С этой целью, прежде чем начать работу над самой пьесой, Владимир Иванович просил меня подробно изложить всей труппе мою так называемую «систему», чтобы на основании ее начать репетиции новой пьесы. Я был искренно растроган помощью, которую мне оказывал мой товарищ, и по сие время храню за это благодарное чувство к нему.

Но тогда я еще не был достаточно подготовлен к трудной задаче, которую поставили предо мною, и потому неудовлетворительно исполнил свою миссию. Естественно, что вследствие этого артисты не загорелись еще так, как бы мне того хотелось.

К тому же я был не прав, ожидая от них сразу полного признания. Нельзя было требовать от опытных людей такого же отношения к новому, какое я встретил у учеников. Девственная, нетронутая почва молодежи воспринимает все, что ни посеешь ей в душу, но законченные артисты, выработавшие свои приемы долгим опытом, естественно, желают сами предварительно проверить новое и провести его через свою собственную артистическую призму. Они не могут огулом воспринимать чужое.

Во всяком случае, то, что в моей «системе» получило законченную, выработанную форму, было принято ими серьезно, вдумчиво. Опытные люди понимали, что я предлагал только теорию, которую сам артист долгим трудом, привычкой и борьбой должен превратить во вторую натуру и ввести естественным путем в практику. Незаметно каждый, как умел, принял к сведению то, что я предлагал, и по-своему разрабатывал воспринятое. Но то, что

оставалось у меня в то время недоработанным, путаным, неясным, подлежало суровой критике артистов. Я должен был бы радоваться этой критике и воспользоваться ею, но свойственное мне упрямство и нетерпение мешали мне тогда правильно оценить факты.

Гораздо хуже было то, что некоторые из артистов и учеников приняли мою терминологию без проверки ее содержания, или поняли меня головой, но не чувством. Еще хуже то, что это их вполне удовлетворило, и они тотчас же пустили в оборот услышанные от меня слова и стали преподавать якобы по моей «системе».

Они не поняли, что то, о чем я им говорил, нельзя воспринять и усвоить ни в час, ни в сутки, а надо изучать систематически и практически — годами, всю жизнь, постоянно, и сделать воспринятое привычным, перестать думать о нем и дождаться, чтобы оно естественно, само собой проявлялось. Для этого нужна привычка — вторая натура артиста; нужны упражнения, подобные тем, которые производит каждый певец, занятый постановкой своего голоса, каждый скрипач и виолончелист, вырабатывающий в себе настоящий артистический тон, каждый пианист, развивающий технику пальцев, каждый танцор, подготовляющий свое тело для пластических движений и танцев и т. п.

Всех этих систематических упражнений не было произведено ни тогда, ни теперь; так называемая «система» принята была понаслышке, и потому она не показала еще до сих пор настоящих результатов, которых надо от нее ждать.

Мало того, в иных случаях поверхностное восприятие ее дало обратные, отрицательные разультаты. Так, например, некоторые из опытных артистов, научившись сосредоточиваться по «системе», стали с еще большим вниманием, точностью, отделкой преподносить свои прежние актерские ошибки. Эти люди подложили под слово «система» свои актерские ощущения и привычки, которые давали в результате прежние, набитые ремеслом штампы. Их приняли за то новое, о чем говорит «система», и — успокоились, так как в атмосфере привычных штампов актер чувствует себя удобно. Такие нечуткие актеры уверены, что они все поняли и что «система» принесла им большую пользу. Они трогательно благодарят меня и восхваляют открытие, но мне «не поздоровится от этаких похвал».

Как бы то ни было, но после памятной мне речи Владимира Ивановича моя «система» была официально принята театром.

ПЕРВАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

После первых опытов по проведению «системы» в жизнь мы с Сулержицким пришли к тому же заключению, к которому несколько лет назад практика привела меня и В. Э. Мейерхольда, а именно, что лабораторная работа не может производиться в самом театре, с ежедневными спектаклями, среди забот о бюджете и о кассе, среди тяжелых художественных работ и практических трудностей большого дела.

Едва ли зрители, сидящие в театре, и читатель, читающий эту книгу, знают об огромной творческой работе моих талантливых товарищей и сотрудников по Московскому Художественному театру: М. П. Лилиной, О. Л. Книппер, М. А. Самаровой, М. Г. Савицкой, Е. М. Раевской, Е. П. Муратовой, Н. С. Бутовой, М. П. Григорьевой, И. М. Москвина, В. И. Качалова, В. Ф. Грибунина, Л. М. Леонидова, В. В. Лужского, А. Р. Артема, А. Л. Вишневского, Г. С. Бурджалова, Н. Г. Александрова и всех остальных, вместе с нами создавших наше дело, которое далось нам не легко. От каждой постановки нашего театра требовали нового прозрения и новых открытий.

Русский зритель, по своей широкой натуре, не знает границ своих требований, пределов возможного. Он «кого любит, того бьет», он выше меры бранит или превозносит, он не принимает в расчет ни усталости, ни материальных возможностей частного дела, каким был наш театр, не получавший никаких субсидий.

Требования к нам были больше требований, предъявляемых к лучшим мировым субсидированным государством театрам. Чтобы удержаться на завоеванной высоте, приходилось работать свыше сил, и эта чрезмерная работа довела одних из нас до сердечных и других болезней, других свела в могилу. Помощь и поддержка молодых сил, которых должна была готовить студия, являлась необходимой и неотложной.

Движимый этими мыслями, я решил, невзирая на уроки, данные мне раньше жизнью, еще раз попытать

счастье в создании студии для молодежи вне стен Художественного театра.

На первую очередь стал вопрос о найме помещения для студии. Огромную роль в этом деле сыграл Владимир Иванович, который, будучи в это время единоличным директором театра с неограниченными полномочиями, своей властью разрешил для студии кредит, а летом нарочно приехал из деревни, чтобы найти для нее помещение. Чтобы избегнуть на первых порах излишнего расширения, он снял лишь одну большую и при ней две маленькие комнаты в верхнем этаже дома на Тверской (где прежде был кинематограф «Люкс», а в последнее время помещался театр имени В. Ф. Комиссаржевской). По странной случайности, в этих комнатах когда-то жила сама В. Ф. Комиссаржевская, и они являлись частью прежнего большого помещения Общества искусства и литературы, в котором я начинал свою актерскую деятельность. Малые размеры помещения были нужны нам не только по материальным соображениям, но и по художественно-педагогическим. Практика показала нам, что ученик с неокрепшей творческой волей, чувством, темпераментом, техникой, голосом, дикцией и проч. не должен первое время излишне напрягать себя, чтобы не получить нежелательного вывиха и надрыва. Сцена больших размеров требует большего, чем может дать начинающий артист, она насилует. На первое время молодому артисту нужно небольшое помещение, посильные художественные задачи, скромные требования, расположенный зритель.

Пусть молодой артист не напрягает еще неокрепшего голоса, темперамента, техники. Пусть размеры театра не заставляют его раздувать свое чувство, перетягивать нервы и не толкают его на то, чтобы «рвать страсть в клочки» в угоду большой толпе. Пусть молодой артист студии играет постоянно под присмотром своего руководителя и получает после каждого спектакля его поправки и пояснения, которые превращают публичные выступления в практический урок.

Со временем, когда душевные и физические данные артиста окрепнут, после того как он сыграет свою роль и пьесу в студийных условиях десятки или сотни раз, можно без риска и опасности перевести его на большую сцену — сначала в наигранной, а впоследствии и в новой роли. В этой новой стадии развития ему чрезвычайно важно поиграть с опытными актерами, стоять с ними на

одних подмостках, общаться с ними на глазах большой толпы, вместе с ними стараться ответить на большие эстетические вопросы. Я сам в свое время познал эту пользу, поиграв (жаль, что мало) с большими артистками — Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, О. О. Садовской, П. А. Стрепетовой и др.

Сделавшись артистом Московского Художественного театра, бывший студиец должен стать опорой стариков, их заместителем и, со временем, пайщиком дела, которое было в то время передано нами в полную собственность артистов.

Но, переходя в главный театр, питомец студии не должен порывать связи с ней, так как в свободное время он может заниматься там и в качестве актера, и в качестве режиссера, преподавателя или экспериментатора, производящего свои пробы и изыскания.

Художественное и административное руководство студией принял на себя Сулержицкий, а я давал ему директивы.

В новой студии собрались все желающие учиться по моей «системе». Я начал читать им полный учебный курс — так, как он был выработан мной тогда. К сожалению, я не мог уделить много времени для занятий в новой студии, но за меня усиленно работал Сулержицкий, который, по моим указаниям, производил всевозможные упражнения по созданию творческого самочувствия, по анализу роли, по составлению волевой партитуры на основах последовательности и логики чувства.

Параллельно с занятиями репетировали для публичного спектакля пьесу «Гибель «Надежды». Подготовительные работы велись Р. В. Болеславским, а выпускал работу на публику Сулержицкий.

Репетиции сильно тормозились службой артистов в театре, где в то время спешно заканчивалась постановка новой пьесы. Были минуты, когда казалось, что нет возможности совмещать занятия молодых артистов в двух местах и что поэтому придется отказаться от студийного спектакля и других работ. В минуту колебания я решительно объявил всем студийцам:

«Спектакль должен состояться во что бы то ни стало, хотя бы пришлось сделать невозможное. Помните, что от этого спектакля зависит все ваше будущее. Вы должны пережить свое «Пушкино», которое в свое время было у нас перед основанием Московского Художественного

театра. Если нельзя готовить спектакля днем, репетируйте ночью, до рассвета». Так они и сделали. Спектакль был показан мне, а потом и всем артистам Художественного театра, во главе с В. И. Немировичем-Данченко и известным художником А. Н. Бенуа. Показной спектакль имел совершенно исключительный успех и очень явно обнаружил в игре молодых артистов особую, дотоле неведомую нам, простоту и углубленность передачи. Я относил ее не без основания к нашей общей работе «по системе».

После этого начались публичные спектакли с продажей билетов, причем получаемые деньги поддерживали материально молодую студию. О плате актерам за их труды пока не могло быть и речи, они работали бесплатно. На следующий год, когда студия заслужила окончательное признание, Московский Художественный театр широко пришел ей на помощь и взял ее на свой бюджет. С этого момента она называлась Студией Московского Художественного театра, а впоследствии, когда зародились другие такие же учреждения, получила название Первой студии Московского Художественного театра.

Высшим художественным достижением Первой студии была инсценировка повести Диккенса «Сверчок на печи», переделанной для сцены Б. М. Сушкевичем, который участвовал и в ее постановке. «Сверчок» для Первой студии — то же, что «Чайка» для Московского Художественного театра.

В эту работу Сулержицкий вложил все свое сердце. Он отдал ей много высоких чувств, духовных сил, хороших слов, теплых убеждений, красивых мечтаний, которыми он пропитал всех участвующих, что сделало спектакль необыкновенно душевным и трогательным. Пьеса требовала не простой актерской игры, а какой-то особенно интимной, льющейся прямо в сердце зрителя.

В этом спектакле, может быть впервые, зазвучали те глубокие сердечные нотки сверхсознательного чувства, в той мере и в том виде, в каких они мерещились мне тогда. Эти тонкости затеривались и не доходили до зрителя в большом пространстве малоуютного многолюдного театра, где актерам приходится возвышать и напрягать голос и по-театральному подчеркивать игру.

О молодой студии много писали, много говорили в газетах, в обществе, в театре; иногда ее ставили в пример

нам, старым артистам, которые почувствовали, что рядом с ними растет конкурент, а конкуренция, как известно, лучший двигатель прогресса.

С тех пор артисты Московского Художественного театра стали с большим вниманием относиться к тому, что им говорилось по поводу нового подхода к творчеству. Моя популярность понемногу стала возрождаться.

Работа в Первой студии, под талантливым руководством Л. А. Сулержицкого, шла хорошо. Он был человеком идеи, толстовцем. И в театре он требовал от его деятелей, своих учеников, служения искусству. И с этой стороны, конечно, он находил во мне самую горячую поддержку. Всякая невоспитанность, грубость, некорректность студийцев больно задевали его за сердце; он ссорился с ними, убеждал, учил словами и собственным примером, воспитывал это поколение, которое, в силу общественных и политических условий, не выработало в себе должной дисциплины и выправки. Впрочем, известную театральную тренировку они получили еще при своей службе в Художественном театре. Почти все они сотни раз выходили в народных сценах. Тяжелая работа простого сотрудника выработала в них сознание долга, которое необходимо в театре. Но многое в них требовало перевоспитания. Об этом заботился Сулер и отдавал этому делу свою душу и нервы, что стоило ему здоровья, которым он, к сожалению, не мог похвастаться, так как доктора уже констатировали у него запущенный нефрит, полученный им в Канаде.

Нелегко воспитывать уже взрослых людей, которые хотят быть самостоятельными и учить других. Но, к счастью, Сулер обладал жизнерадостным, легким, веселым характером. Его выговоры и наставления перемешивались с шутками и глупостями, которые никто не умел делать лучше его. Нельзя перечесть всех дурачеств и шалостей, которые он проделывал не только в свободное время, но и на репетициях, когда это было нужно для освежения атмосферы. Вот, например, одна из таких шуток. Молодой талантливый студиец легко приходил в отчаяние от малейшей неудачи в работе. Но стоило его огладить, похвалить, уверить в том, что у него большой талант, безвольный молодой человек снова оживал. Что-

бы не повторять одних и тех же одобрений, Сулер сделал плакат с надписью: «Студиец такой-то очень талантлив». Этот плакат был приколочен к палке и, при малейшем сомнении студийца, его торжественно проносили по комнате, где совершалась репетиция. Процесс отворяния двери, комически-серьезный вид того, кто проносил плакат, вызывали общий хохот и веселье. При этом атмосфера репетиций разряжалась, студиец веселел, и работа продолжалась с новым одушевлением.

Л. А. Сулержицкий мечтал вместе со мной создать нечто вроде духовного ордена артистов. Членами его должны были быть люди возвышенных взглядов, широких идей, больших горизонтов, знающие человеческую душу, стремящиеся к благородным артистическим целям, умеющие приносить себя в жертву идее. Мы мечтали о том, чтобы нанять имение, соединенное с городом трамваем или железной дорогой. Можно было бы пристроить к главному дому сцену и зрительный зал, где должны были происходить спектакли студии. Во флигелях этого дома мы хотели разместить актеров, а для зрителей необходимо устроить гостиницу, причем приезжающий вместе с билетом получал бы право на комнату для ночлега. Зрители должны были собираться заблаговременно до спектакля. Погуляв в красивом парке при доме, отдохнув, пообедав в общей столовой, которую содержали бы сами студийцы, стряхнув с себя столичную пыль, очистив душу, зритель должен был идти в театр. В таком виде он являлся бы хорошо подготовленным к восприятию художественно-эстетических впечатлений. Средства такой загородной студии получались бы не только от спектаклей, но их давало бы и само хозяйство. В весеннее и летнее время посевов и жатвы все полевые работы должны были производиться самими студийцами. Это имело бы важное значение для общего настроения и атмосферы всей студии. Люди, встречающиеся ежедневно в нервной атмосфере кулис, не могут установить тех тесных дружеских отношений, которые необходимы для коллектива артистов. Но если, помимо закулисной жизни, те же люди будут встречаться в природе, в общей работе над землей, на свежем воздухе, под лучами солнца, —их души раскроются, дурные чувства испарятся, и общий физический труд поможет их слиянию. На время весенних и осенних полевых работ театральная жизнь приостанавливалась бы для того, чтобы возрождаться вновь

после уборки хлеба. А зимой, в свободное от творчества время, сами студийцы должны были работать над постановкой пьес, т. е. должны были писать декорации, шить костюмы, делать макеты и проч. Идея о работе на земле — давнишняя мечта Л. А. Сулержицкого; без земли и природы, особенно в весеннее время, он не мог существовать. Его тянуло из города в деревню. Сельскохозяйственная сторона предполагаемой студии должна была поэтому вестись под непосредственным присмотром самого Сулержицкого.

Конечно, эта затея в целом осталась только в мечтах, однако часть ее нам все-таки удалось привести в исполнение.

На берегу Черного моря, в Крыму, в нескольких верстах от города Евпатории, на великолепном песчаном пляже, была мною куплена земля и предоставлена в пользование студии. На этой земле были выстроены на деньги, вырученные от спектакля в Евпатории, общественные здания, небольшая гостиница, конюшня, коровник, склады для сельскохозяйственных орудий, семян, продуктов, запасов, погреба для хранения мяса и молока и проч. Каждый из студийцев должен был сам, собственноручно, выстроить дом, который предоставлялся строившему для жительства на черный день.

В течение двух или трех лет группа студийцев, под руководством Л. А. Сулержицкого, приезжала на лето в Евпаторию и жила там жизнью первобытных людей, не имеющих крова. Они сами свозили и обтесывали камни для постройки общественных домов; из них временно сложили стены совершенно так, как дети складывают домики из кубиков: вместо крыши — брезент, вместо дверей и оконных рам — ковры и матерчатые занавески, пол — песочный грунт самого пляжа, внутри дома — уютная обстановка с каменными диванами и сидениями, покрытыми подушками, как в средневековых замках; матерчатые панели по стене, китайские фонари, освещающие комнаты по вечерам. Вся компания первобытных людей ходила полуобнаженная и от загара естественно окрасилась в бронзовый цвет. Л. А. Сулержицкий повторял свои приемы с духоборами в Канаде, он установил строгий режим. У каждого из студийцев была своя общественная обязанность: у одного — кухаря, у другого — кучера, у третьего — хозяйственная часть, четвертый — лодочник и т. д. Слава о первобытных людях разнеслась

по всему Крыму и привлекала любопытных, которые организовывали поездки, чтобы посмотреть диких студийцев Московского Художественного театра.

Еще раз в моей жизни мне пришлось возобновить свои искания в области декораций и принципов внешней сценической постановки. Пересмотр театральных возможностей был вызван на этот раз необходимостью устройства студийной сцены в снятой нами комнате с низким потолком. Хотелось, чтобы она не напоминала убогих домашних любительских сценок, в которых не чувствуется серьезности, хотелось, чтобы она импонировала оригинальностью разрешения поставленной проблемы.

Дело усложнялось тем, что приходилось считаться с моими материальными средствами, которых было слишком мало. В низкой комнате нельзя было строить обычных театральных помостов, так как актеры, стоя на них, касались бы головами о потолок. Поэтому, вместо того чтобы ставить актеров на возвышение, пришлось посадить на него самих зрителей. Помещенные на подмостках, сделанных уступами, зрители, сидевшие рядами, по восходящим ступеням амфитеатра, были выше уровня пола сцены и потому могли хорошо видеть актеров, не заслоняя их друг от друга своими спинами. В свою очередь при такой комбинации выигрывала и сама сцена, так как ее высота без помоста оказывалась достаточной. Зрители, сидевшие в первых рядах, ничем не были отделены от актеров: ни балюстрадой, ни рампой (сцена освещалась сверху). Только в антрактах сдвигающийся матерчатый занавес закрывал сцену от глаз зрителей.

Близость артистов и зрителей сливала их. Смотрящим казалось, что они помещены в самую комнату, в которой живут действующие лица, и что они случайно присутствуют при том, что совершается в жизни пьесы. В этой интимности заключалась одна из главных прелестей студии.

О декорациях обычного театрального типа не могло быть и речи, так как их невозможно было бы протащить в верхний этаж большого дома, где помещалась студия. Кроме того, им бы не оказалось там и места для хранения, ни на самой сцене, ни рядом, в маленькой комнате, перегороженной для артистических уборных.

Вместо обычных декораций я ввел тогда систему сукон и полотен, которые были до некоторой степени новостью в то время. Сложенные друг на друга в углу комнаты, точно простыни в шкафу, полотна занимали минимум места. К каждому из полотен были пришиты крючки: в них продевались палки, с помощью которых они подымались кверху и там зацеплялись крючками за потолок, обтянутый металлической сеткой. Крючки можно было прицеплять в любом месте, чтобы придавать желаемый контур выгораживаемой на сцене комнате.

Со временем, при переходе Первой студии в более обширное помещение (на теперешней Советской площади), система сукон была усовершенствована.

Новый тип сцены потребовал новых постановочных возможностей, которые пришлось изыскивать. Так, например, для «Двенадцатой ночи» Шекспира, в которой много картин, я придумал особого рода занавес, повешенный не в ширину, а в глубину сцены. С его помощью можно закрывать одну декорацию, которая устроена на левой половине сцены, и одновременно открывать другую декорацию, заготовленную в противоположной, правой стороне. Пока действие идет здесь, подготавливается новая декорация за занавесом на левой стороне сцены.

При постановке толстовской «Сказки об Иване-дураке» (на сцене того же типа — во Второй студии), ради сокращения антрактов между многочисленными картинами, я придумал особые подкатные платформы. Пока на одной из них играли, другая устанавливалась за кулисами. При наступившей темноте одну платформу укатывали за кулисы, а другую на ее место вкатывали.

Во втором акте пьесы Андреева «Младость», в котором декорация изображает полотно железной дороги на опушке густого леса, я воспользовался черным бархатом. Те части деревьев, которые якобы выступали вперед и попадали в полосу лунного света, были переданы у нас отдельными подвесками, полотенцами и тряпочками. Самый же бархат, являвшийся фоном для них, рисовал в воображении зрителя беспредельную глубину густого леса. Это давало перспективу крошечной сцене. Ради еще большего усиления дали я поставил сзади, у самого бархатного задника, оклеенный таким же бархатом ящик-транспарант с прорезанными в нем огоньками, дававшими иллюзию станционных фонарей вдали. Таким образом, вся декорация состояла из нескольких тряпочек

и ящика на фоне бархата. Этот принцип был широко развит мною для несостоявшейся постановки «Розы и Креста» А. Блока.

Насколько новые студийные приемы внешней постановки были сценичны, можно судить по следующему факту.

Однажды, разбирая достоинства и недостатки сценических работ всевозможных русских и иностранных художников применительно к задачам театра и, в частности, артистов, я обратился к одному известному художнику и знатоку живописи с таким вопросом:

«Какую декорацию вы считаете наиболее подходящей для художественного фона актеру? Какая декорация больше всего отвечает сценическим задачам нашего театра?»

Прошло довольно много времени.

«Знаю! — торжественно объявил мне как-то при встрече знаменитый художник.— Наиболее соответствующие задаче театра декорации были даны при постановке «Сверчка» в Первой студии».

Декорации и обстановка, о которых шла речь, были очень просты. Бутафорские вещи, как-то: полки с разными предметами, стоящими на них, или шкаф с посудой, были написаны на деревянных фанерах и выпилены по контурам. Почти вся декорация была сделана руками студийцев, в числе которых был, правда, и художник, Конечно, нельзя было назвать декорацию художественной в смысле живописи и красок, но она была как-то по-особому сценична.

Когда упомянутый известный художник стал обосновывать мне высказанное им мнение, указывая на разные подробности наших декораций в «Сверчке», я понял, что мой собеседник считает наиболее удачным именно то, что сделали сами артисты по своему внутреннему побуждению, подсказанному духовными задачами той или иной роли и всей постановки в целом. Это лишний раз подтвердило мне, что театру нужен не просто художник-живописец, что работающий в театре художник непременно должен быть, хоть немного, и режиссером, понимающим задачи и основы нашего искусства и техники.

Я не буду говорить о последнем периоде существования Первой студии, потому что в этот период я не при-

нимал непосредственного участия в ее творческой жизни. Окрепнув, она повела самостоятельную художественную жизнь и наконец превратилась в МХАТ 2-й. Я не имею возможности говорить в этой книге о многих моментах в жизни Московского Художественного театра, не связанных с моей личной художественной эволюцией,— даже о таких моментах, на которых историк этого театра должен будет остановиться с особенным вниманием ввиду их огромной значительности. Я должен отказаться и от рассмотрения художественной деятельности тех лиц, которые могут считаться нашими учениками.

Вслед за Первой студией зародилась Вторая, образовавшаяся из частной драматической школы наших артистов — Н. Г. Александрова, Н. О. Массалитинова и Н. А. Подгорного. В последний год перед ее закрытием выпускался целый ряд молодых людей с хорошими данными. Среди них были: А. К. Тарасова, М. А. Крыжановская, Е. И. Корнакова, Р. Н. Молчанова, Н. П. Баталов, В. А. Вербицкий и другие. Я с покойным В. Л. Мчеделовым сорганизовали их в студию, которую они повели на свой риск и страх, так как я уже не мог оказать им материальной поддержки. Для первого спектакля исполняли пьесу З. Гиппиус «Зеленое кольцо», и этот спектакль определил судьбу студии. Она сразу стала на ноги... Осенью 1924 года артистические силы ее влились в труппу нашего театра и составляют в настоящее время молодое поколение его, уже достаточно заявившее себя в наших последних постановках.

Одновременно со Второй студией формировалась и развертывалась под руководством Е. Б. Вахтангова Третья студия (ныне — театр имени Е. Б. Вахтангова), также примыкавшая одно время к Московскому Художественному театру. Затем возникла Четвертая студия, принявшая теперь название «Реалистического театра», куда вошли артисты нашего театра, не находившие в нем, по тем или иным причинам, достаточного применения своим силам и образовавшие районную труппу, в которой ощущалась большая надобность.

Наконец, не могу не отметить возникновения Музыкальной студии Московского Художественного театра (в настоящее время — Музыкальная студия имени народного артиста В. И. Немировича-Данченко), сорганизован-

ной и руководимой Владимиром Ивановичем и давшей ряд прекрасных постановок. Но я не принимал участия в ее художественной деятельности, как и в деятельности Третьей и Четвертой студий, а потому не имею возможности останавливаться на ней, как и на этих последних. Говорить же о них бегло — значило бы не проявить к ним достаточно серьезного отношения.

По тем же причинам я не касаюсь здесь и художественной деятельности еврейской студии «Габима», с Н. Л. Цемахом во главе, в которой по моей просьбе несколько лет работал в качестве преподавателя, а затем и в качестве режиссера, покойный Е. Б. Вахтангов и где я сам прочел курс лекций по «системе».

Еще менее я могу здесь говорить об армянской студии, образовавшейся под руководством режиссера Первой студии С. И. Хачатурова, или о таких заграничных наших последователях, как известная польская артистка С. Высоцкая (Станиславская), организовавшая в Киеве до войны свою студию по образцу Первой студии, или деятели нынешнего театра в Болгарии, командированные к нам прежним болгарским правительством и многие годы служившие в нашем театре в качестве сотрудников или состоявшие учениками в нашей школе.

КАПУСТНИКИ И «ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ»

Московский Художественный театр дал отростки не только в области драмы, но и в другой, совершенно противоположной области — пародии и шутки.

Это относится еще ко времени Московского Общества искусства и литературы, в котором устраивали вечера веселой пародии и шутки. Такого же рода «веселые вечера» устраивались и Московским Художественным театром в разное время: в 1902 году — в репетиционном сарае на Божедомке, в 1903 году, по желанию А. П. Чехова,— в Московском Художественном театре при встрече Нового года, в 1908 году — там же в день десятилетнего юбилея Художественного театра, по окончании торжества.

9 февраля 1910 года состоялся первый платный «капустник», с продажей билетов в пользу наиболее нуждающихся артистов театра.

Этот и ему подобные вечера, носившие приблизительно тот же характер, подготавливались в течение нескольких дней. Работали всюду: в уборных, в коридорах, во всех углах, во время спектаклей, в перерывах между ними и все ночи напролет. При той энергии какую затрачивал на это театр, результаты, достигаемые им в течение короткого срока, бывали иногда поразительны.

Ночь перед капустником преобразовывала до неузнаваемости весь театр. Все кресла партера выносились, и на их место ставились столы, за которыми публика ужинала. Вместо прислуги служили молодые ученики, ученицы и артисты, не занятые на сцене. Под столами были спрятаны всевозможные электрические эффекты: загорались лампочки или начинали трещать какие-то трещотки. Все барьеры зрительного зала были разукрашены писаными коврами, гирляндами; сверху висели разные фонари, безделушки или украшения, гирлянды; у каждого из столиков горела цветная лампочка, что при полной темноте театра давало эффектную картину; наверху, в ярусах, были спрятаны два оркестра музыки — струнный и военный; заготовлены огромные корзины с разными трещотками, свистульками, лопающимися пузырями. К восьми часам съезжалась публика, рассаживалась по местам; свет понемногу тушился, и зал погружался в полную темноту. Когда присутствующие успевали немного привыкнуть к ней, вдруг, неожиданно для всех, по данному, заранее срепетированному сигналу зал оглашался всевозможными звуками: трубили трубы, барабанил барабан, скрипки и все струнные инструменты пели на высоких нотах, духовые визжали, цимбалы звенели, гремел театральный гром с раскатами; все звуки, свистульки и шумы, которые существовали в театре, пускались в ход. Одновременно со звуковой вакханалией загорались все прожектора, имевшиеся в театре. Публика ослеплялась, и в это время со всех концов зрительного зала, из верхнего этажа вниз и из нижнего вверх, летели серпантины, конфетти, и пускались сотни разноцветных воздушных шаров.

Увеселительная программа бывала самая разнообразная.

Ставили «Прекрасную Елену» — шутливую пародию на постановку знаменитой оперетки, причем в качестве дирижера выступал Владимир Иванович, Менелая играл Качалов, Елену — Книппер, Париса — Москвин, одного

из Аяксов — Сулержицкий. На этом же капустнике, по требованию публики, С. В. Рахманинов дирижировал «Танцем апашей», который исполняли Коонен и Болеславский.

Устраивали балаган, причем И. М. Москвин изображал слугу — старательного дурака, вроде Рыжего в цирке, который опускал и подымал занавес (всегда не вовремя). Он прислуживал фокусникам, подавал им не те предметы, которые им были нужны, наивно выдавал секрет трюка, ставил в дурацкое положение самого фокусника.

В том же балагане бывали пародии на модную в то время борьбу. Худой, изящный, щупленький французик, изображаемый В. И. Качаловым, в трико и дамских панталонах, состязался в борьбе со здоровым русским кучером, которого играл В. Ф. Грибунин, в рубахе, с засученными штанами. Борьбы, конечно, никакой не было, а был лишь комический шарж на позы, карикатура на смешные стороны этой забавы, сатира на подкупность жюри и самих борцов. Их плутни выдавал по глупости тот же слуга при балагане — И. М. Москвин. Был угадыватель мыслей, который в состоянии гипноза открывал злобы дня и пикантные секреты театра.

В том же балагане огромный и могучий Ф. И. Шаляпин, в восточном костюме, боролся с маленьким, коротеньким и юрким Л. А. Сулержицким. Потом те же борцы великолепно пели украинские песни. Четыре венские гризетки — И. М. Москвин, В. Ф. Грибунин, В. В. Лужский, артист Малого театра Климов — танцевали и пели якобы пикантный квартет на невероятные по глупости слова, имевшие претензию походить на немецкий язык:

Ich bin zu mir heraus,
Ich habe Offenbach,
Zu mir spazieren Haus
Herr Gansen Mittenschwach.

Был и такой номер:

Выкатывали огромную пушку. Выходил маленький Сулержицкий в какой-то непонятной иностранной форме из кожи и клеенки. Он говорил длинную речь, пародируя английский язык. Переводчик объяснял, что англичанин предпринимает опасное путешествие на Марс. Для этого его положат в пушку и выстрелят. Появлялась жена, происходило трогательное прощание, тоже на якобы анг-

лийском языке. Потом к бесстрашному офицеру подходили В. И. Качалов и В. Ф. Грибунин, одетые в непонятную форму каких-то артиллеристов. Они только что прочистили пушку и смазали ее маслом, а теперь с небольшими масленками от швейной машинки в руках подошли и прыскали масло на клеенчатую одежду бесстрашного полковника: благодаря такой смазке англичанин будет лучше скользить при выстреле по жерлу пушки. На верхнем ярусе зрительного зала был поставлен большой круг, обтянутый белой папиросной бумагой, подобно тем, через которые в цирке прыгают наездники. Все готово. Прощание кончено. Храбрый полковник говорит последнюю прощальную речь перед далеким путешествием. Его подымают к жерлу пушки — он скользит и скрывается в ней. Потом В. И. Качалов и В. Ф. Грибунин кладут пыжи, заколачивают их потуже, всыпают порох, зажигают фитиль на длинной палке и, с большими предосторожностями, на расстоянии, поджигают заряд. Вся публика, и особенно дамы, в волнении и ожидании оглушительного выстрела, старательно затыкает себе уши. Но, к удивлению всех, раздался лишь звук детской игрушечной хлопушки, хотя при этом оба поджигавшие солдата упали от сотрясения, и зал огласился страшным криком; бумажный круг прорвался, в отверстии его показалась на верхнем ярусе фигура бравого полковника Сулержицкого, и военный оркестр заиграл торжественный туш. Курьезнее всего то, что один из зрителей видел летящего в воздухе Сулержицкого!

А вот еще номер, который произвел сенсацию. На сцене есть вращающийся круг. Внешнюю сторону этого круга обнесли низеньким барьером, какой существует в цирке. Вокруг было поставлено несколько рядов стульев для публики, сидевшей на сцене. А дальше была сделана панорама с рисованным цирком, наполненным толпой народа. Против зрителей, как полагается, был выход артистов и цирковой оркестр над ним. На вращающемся круге стояла деревянная лошадь, на спине которой Бурджалов в костюме цирковой наездницы танцевал «pas de châle», прыгая через обручи и прорывая их. При этом державшие обручи стояли вне круга на неподвижном полу, а якобы бежавшая лошадь двигалась вместе с вращающимся кругом.

Потом шел номер самого директора цирка, которого изображал я. Я появлялся во фраке, с цилиндром, наде-

тым для шика набок, в белых лосинах, в белых перчатках и черных сапогах, с огромным носом, с черными усами, густыми черными бровями и с широкой черной эспаньолкой. Вся прислуга в красных ливреях выстраивалась шпалерами, музыка играла торжественный марш, я выходил, раскланивался с публикой, потом главный шталмейстер вручал мне, как полагается, бич и хлыст, я щелкал (этому искусству я учился в течение всей недели во все свободные от спектакля дни), и на сцену вылетал дрессированный жеребец, которого изображал А. Л. Вишневский.

Номер цирка кончался кадрилью всех артистов. При этом вся труппа Художественного театра с Книппер, Качаловым, Москвиным, Лужским, Грибуниным и др. выезжала на детских картонных лошадках с фальшивыми кукольными ногами, а я, в качестве директора, стоял у входа с огромным звонком густого низкого звука и звонил при перемене котильонных фигур-кавалькад. Артисты выполняли их, бегая по арене собственными ногами.

В качестве conférencier на этих капустниках впервые выступил и блеснул талантом наш артист Н. Ф. Балиев. Его неистощимое веселье, находчивость, остроумие — и в самой сути, и в форме сценической подачи своих шуток, смелость, часто доходившая до дерзости, умение держать аудиторию в своих руках, чувство меры, уменье балансировать на границе дерзкого и веселого, оскорбительного и шутливого, уменье вовремя остановиться и дать шутке совсем иное, добродушное направление, — все это делало из него интересную артистическую фигуру нового у нас жанра.

Большую роль в этих выступлениях Н. Ф. Балиева играл скрывавшийся за кулисами Н. Л. Тарасов, автор многих чрезвычайно талантливых шуток и номеров, один из пайщиков, позднее — член дирекции театра, незаменимый наш друг, выручивший нас крупной суммой в трудную минуту во время наших гастролей в Германии.

Сбоку сцены стоял огромный бутафорский телефон, который то и дело звонил. Балиев подходил. По вопросам и ответам телефонирующего зрители узнавали, в чем дело и ради какой остроты прибегали к помощи аппарата. Вот, например: один из капустников совпал с выборами председателя в Государственную думу, и Москва жадно ждала известий. Бутафорский телефон неимовер-

ных размеров зазвонил. Н. Ф. Балиев подошел и поднес к уху трубку:

«Откуда говорят? Из Петербурга? Из Государственной думы?» Балиев заволновался и обратился к публике с просьбой:

«Тише, тише, господа, плохо слышно».

Театр замер.

«Кто говорит?»

Вся фигура Балиева вдруг превратилась в подобострастную. Он стал низко кланяться тому, кто говорил с ним по телефону.

«Здравствуйте! Очень счастлив... Спасибо, что позвонили...»

Потом, после паузы, он продолжал:

«Да, да... капустник... очень весело... много народу... полный, полный сбор...»

Новая пауза; потом он довольно решительно говорит:

«Нет!»

Новая пауза. Н. Ф. Балиев заволновался:

«Нет, уверяю вас, нет, нет, нет...»

После каждой новой паузы он все нервнее, все порывистее, все взволнованнее и решительнее отнекивался. По-видимому, кто-то сильно напирал с какой-то просьбой. Ему пришлось даже, ради усиления отказа, отрицательно качать головой и отмахиваться руками и в конце концов почти резко и твердо оборвать разговор.

«Извините, не могу, никак не могу».

Тут он с раздражением повесил трубку и быстрыми шагами пошел за кулисы, на ходу бросив в публику фразу, с недовольным лицом:

«Н... (он назвал имя одного из политических деятелей, добивавшегося председательского места) спрашивает, не нужен ли на нашем капустнике председатель».

Среди шуток и забав артистов на капустнике выделились некоторые номера, которые намекали на совсем новый для России театр шутки, карикатуры, сатиры, гротеска. За это дело и взялись Н. Ф. Балиев и талантливый Н. Л. Тарасов.

Сначала они основали в подвале дома Перцова у Храма Спасителя нечто вроде клуба артистов Художественного театра. Там в интимной компании веселились и шутили артисты нашего и других театров. Впоследствии образовался театр «Летучая Мышь», который в силу разных условий принужден был изменить прежнее направле-

ние в сторону красивых, нередко подлинно художественных картинок и сценок, с пением, танцами и декламацией. Этот репертуар, ставший типичным для «Летучей Мыши», прогремел на весь мир и достаточно известен.

АКТЕР ДОЛЖЕН УМЕТЬ ГОВОРИТЬ

ПУШКИНСКИЙ СПЕКТАКЛЬ

Наступили годы мировой катастрофы. Началась война 1914 года.

В Москве кипела жизнь и был подъем. Театры работали, как никогда. Репертуар их старались подлаживать к моменту и выпускали ряд наскоро испеченных патриотических пьес. Все они проваливались одна за другой,— да и немудрено! Может ли театральная картонная война тягаться с подлинной, которая чувствовалась в душах людей, на улицах, в домах или гремела и уничтожала все на фронте? Театральная война в такое время кажется оскорбительной карикатурой.

Пушкинский спектакль, под режиссерством В. И. Немировича-Данченко и художника А. Н. Бенуа, с его декорациями и в исполнении лучших артистов Московского Художественного театра,— вот в чем выразился наш отклик на события. Было решено поставить три пьесы Пушкина: «Каменный гость», «Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери», в которой я играл роль Сальери.

Многие, увлекаясь пушкинским стихом, недооценивают самого содержания пушкинской поэзии. Я же, напротив, старался до конца исчерпать внутреннюю суть драмы. Мне казалось недостаточным изображать Сальери только завистником. Для меня он — жрец своего искусства и идейный убийца того, что как бы потрясает основы этого искусства. Мой Сальери при открытии занавеса не блаженствует за утренним чаем в пудреном парике. Зритель застает его в халате, с растрепанными волосами, измученным после ночной работы, которая не принесла ему плодов. Труженик Сальери вправе требовать себе от неба награды и завидовать бездельнику Моцарту, творящему шедевры шутя. Он завидует ему, но борется со своим недобрым чувством. Он, как никто, любит гений Моцарта. Тем труднее ему решиться на убийство, тем сильнее его ужас, когда он понимает свою ошибку.

Таким образом, роль была мною построена не на зависти, а на борьбе преступного долга с поклонением гению. Этот замысел наполнялся все новыми и новыми психологическими деталями, от которых общие творческие задачи усложнялись. За каждым словом роли был накоплен огромный духовный материал, каждая мелочь которого была мне так дорога, что я не мог расстаться с нею.

Сейчас нет нужды разбирать, правильно или ошибочно я трактовал пушкинский образ. То, что я делал,— я делал искренно; я чувствовал душу, мысли, стремления и всю внутреннюю жизнь моего Сальери. Я жил ролью правильно, пока мое чувство шло от сердца к двигательным центрам тела, к голосу и языку. Но лишь только пережитое выражалось в движении и особенно в словах и речи,— помимо моей воли создавался вывих, фальшь, детонировка, и я не узнавал во внешней форме своего искреннего внутреннего чувства.

Я не буду говорить здесь о напряжении тела и о последствиях, им вызываемых. Об этом я говорил уже достаточно.

На этот раз главное было в том, что я не справлялся с пушкинским стихом. Я перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности большее значение, чем оно может в себе вместить. Пушкинские слова как бы распухли.

Все говорят: нет правды на земле,
Но правды нет — и выше...

В каждом из этих слов было заключено для меня так много, что содержание не вмещалось в форму и, выходя за ее пределы, распространялось в бессловесной, но многозначительной для меня паузе: каждое из распухших слов отделялось друг от друга большими промежутками. Это растягивало речь настолько, что к концу фразы можно было уже забыть ее начало. И чем больше я вкладывал чувства и духовного содержания, тем тяжелее и бессмысленнее становился текст, тем невыполнимее была задача. Создавалось насилие, от которого, как всегда, я начинал пыжиться и спазматически сжиматься. Дыханье спиралось, голос тускнел и хрипел, диапазон его суживался до пяти нот, уменьшалась его сила. При этом он стучал, а не пел. Пытаясь придать ему больше звучности, я невольно прибегал к обычным банальным актерским приемам, т. е.

к ложному актерскому пафосу, к голосовым каденциям, фиоритурам.

Этого мало. Насилие, зажимы и напряжение, с одной стороны, боязнь слов вообще, и в частности — пушкинских стихов, с другой стороны, наконец ощущение фальши и вывиха,— все это тянуло меня на тихую речь. Вплоть до генеральной репетиции я шептал роль. Казалось, что на тихом голосе скорее зацепишь верный тон и что фальшь менее слышна на шепоте. Но и неуверенность, и шепот мало подходят к кованому пушкинскому стиху; они лишь усугубляют фальшь и выдают актера.

Меня уверяли, что боязнь слова и тяжесть речи происходят оттого, что я неправильно передаю мысли и скандирую стихи. Предлагали отметить по всей роли выделяемые слова. Но я знал, что дело не в этом. Надо было временно отойти от роли, успокоить чересчур взволнованные чувства и воображение, найти в себе ту гармонию, которой проникнута пушкинская трагедия в целом и которая придает ее стиху такую прозрачность и легкость,— и тогда вновь вернуться к своей роли. Я уже не имел возможности этого сделать.

Но было и еще нечто, что мешало мне при передаче пушкинского стиха и что я уловил при работе над «Моцартом и Сальери».

Мучительно не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя. Я думаю, что немой, пытающийся уродливым мычанием говорить любимой женщине о своем чувстве, испытывает такое же неудовлетворение. Пианист, играющий на расстроенном или испорченном инструменте, переживает то же, слыша, как искажается его внутреннее артистическое чувство.

Чем больше я прислушивался к своему голосу и речи, тем яснее мне становилось, что я не впервые так плохо читаю стихи. Я всю жизнь так говорил на сцене. Я стыдился прошлого. Мне хотелось вернуть его, чтобы изгладить произведенное раньше впечатление. Представьте себе, что певец, певший с успехом, вдруг, под старость, узнает, что он всю жизнь детонировал при пении. Сначала он не хочет верить открытию. Он ежеминутно подходит к фортепиано и проверяет взятую голосом ноту, спетую фразу и убеждается в том, что он понижает на четверть тона или повышает на полтона... Совершенно то же пережил и я в то время.

Мало того. Оглядываясь назад, я понял, что многие из прежних моих приемов игры или недостатков — напряжение тела, отсутствие выдержки, наигрыш, условности, тик, трюки, голосовые фиоритуры, актерский пафос — появляются очень часто потому, что я не владею речью, которая одна может дать то, что мне нужно, и выразить то, что живет внутри. Почувствовав на самом себе так ярко настоящее значение в нашем искусстве красивой и благородной речи как одного из могучих средств сценического выражения и воздействия, я в первую минуту возрадовался. Но когда я попробовал облагородить свою речь, я понял, что это очень трудно сделать, и испугался вставшей передо мной трудной задачи. Вот когда я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно; что наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене; что уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы. Но я не знал их.

С тех пор мое артистическое внимание устремилось в сторону звука и речи, к которым я стал прислушиваться как в жизни, так и на сцене. Более, чем когда-либо, я возненавидел актерские зычные голоса, их грубую подделку под простоту; сухую ударную речь, торжественный монотон, механическое отбивание хорея, анапеста и проч., ползущие кверху хроматические ходы, голосовые перескоки на терцию и квинту со сползанием вниз на секунду в конце фразы и строки.

Нет ничего противнее деланно-поэтического слащавого голоса в лирических стихотворениях, переливающегося, как волны во время мертвой зыби. О эти ужасные концертные чтецы, нежно читающие миленькие стишки: «Звездочка, звездочка, что ж ты молчишь?» Меня приводят в ярость актеры, декламирующие с разрывным темпераментом Некрасова или Алексея Толстого. Я не выношу их отчеканенной дикции, отточенной до колючей остроты и назойливой четкости.

Есть другая манера декламации и стихотворной речи: простая, сильная, благородная. Я урывками, намеками слышал ее у лучших артистов мира. Она мелькала у них лишь на минуту, чтобы снова скрыться в обычном театральном пафосе. Я хочу именно такой простой, благородной речи. Я чувствую в ней настоящую музыкальность, выдержанный, верный и разнообразный ритм, хороший, спокойно передаваемый внутренний рисунок мыс-

ли или чувства. Я слышал своим внутренним слухом такую музыкальную стихотворную речь и не мог уловить ее основ.

Стоило мне начать громко произносить пушкинские стихи,— и все набитые годами, въевшиеся привычки точно лезли толпами изнутри. Чтобы уйти от них, я усиленно отчеканивал смысл слов, душевную суть фразы, не забывая при этом и стихотворные остановки. Но в результате вместо стихов получалась тяжелая, глубокомысленная проза. Я мучился, желая понять то, что подсказывал мне внутренний слух... Но все было напрасно.

Режиссеры, В. И. Немирович-Данченко и А. Н. Бенуа, имели большой успех, так же как и некоторые из артистов во главе с В. И. Качаловым. Размеры книги не позволяют мне пропеть дифирамбы таланту А. Н. Бенуа, создавшему изумительные, величавые декорации и превосходные стильные костюмы для этой постановки.

Меня — одни хвалили, другие (их было больше) бранили. Но в этой книге — как раньше, так и теперь — я сужу о себе не по отзывам прессы и зрителей, а по собственному ощущению и разумению. Для себя самого — я жестоко провалился в роли Сальери. Но я не променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача.

После этого спектакля снова начались мои метания, самые тяжелые из всех пройденных мною. Казалось, что вся прошлая жизнь прожита зря, что я ничему не научился, так как шел по ложному пути в искусстве.

В этот мучительный период я случайно попал на концерт одного из наших превосходных струнных квартетов.

Какое счастье иметь в своем распоряжении такты, паузы, метроном, камертон, гармонизацию, контрапункт, выработанные упражнения для развития техники, терминологию, обозначающую те или иные артистические представления и понятия о творческих ощущениях и переживаниях. Значение и необходимость этой терминологии давно уже признаны в музыке. Там есть узаконенные основы, на которые можно опираться, чтобы творить не на авось, как у нас. Случайности не могут быть основой, а без основ не будет подлинного искусства, а будет лишь дилетантизм. Нужны основы нашего искусства, и в частности — искусства речи и чтения стихов.

В тот вечер, на концерте, мне почудилось, что прежде всего надо искать этих основ в музыке. Речь, стих — та же музыка, то же пение. Голос должен петь и в разговоре, и в стихе, звучать *по-скрипичному, а не стучать* словами, как горох о доску. Как добиться того, чтобы звук в разговоре был непрерывным, тянущимся, сливающим между собой слова и целые фразы, пронизывающим их, точно нить бусы, а не разрывающим их на отдельные слога? Я чувствовал тогда на концерте, что, если бы в моем распоряжении был этот тянущийся по-скрипичному звук, я мог бы, как скрипачи и виолончелисты, обрабатывать его, т. е. делать звук гуще, глубже, прозрачнее, тоньше, выше, ниже, легато, стаккато, пиано, форте, глиссандо, портаменто и проч. Я мог бы сразу прерывать звук, выдерживать ритмическую паузу, давать всевозможные изгибы голоса, рисуя звуком, точно линией в графике. Вот этой сплошной, тянущейся, как линия, ноты нам недостает в нашей речи. Между тем каждый дилетант уверен, что у него, в его любительском чтении, звук тянется, а не стучит, что у него есть паузы, повышения, понижения и проч. Как они ошибаются! По выражению С. М. Волконского, их чтение монотонно, как скучная панель стены. А между тем их голоса не тянутся, а выделывают всевозможные фиоритуры. И это совсем не потому, что они звучат и вибрируют в пространстве, а, напротив,— именно потому, что они не звучат, не вибрируют, а падают тут же, у ног. Чтобы дать какую-то иллюзию звучности своему голосу, банальные чтецы и прибегают ко всевозможным голосовым фиоритурам, которые создают ту противную условность, квази-певучую речь и декламацию, от которой хочется бежать. Я ищу естественной музыкальной звучности. Мне надо, чтобы при слове «да» буква «а» пела свою мелодию, а при слове «нет» то же происходило с буквой «е». Я хочу, чтобы в длинном ряде слов одни гласные незаметно переливались в другие и между ними не стукали, а тоже пели согласные, так как и у многих из них есть свои тянущиеся, гортанные, свистящие, жужжащие звуки, которые и составляют их характерную особенность. Вот когда все эти буквы запоют,— тогда начнется музыка в речи, тогда будет материал, над которым можно работать. Тогда я спокойно и с уверенностью начну сцену Сальери и произнесу:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше...

И зазвучит торжественно, сильно, на весь мир, протест против неба всего обиженного богом человечества. И не будет, как раньше было у меня, желчного брюзжания маленького, мелкого самолюбия сварливого завистника Сальери. Мне уж не придется, как раньше, выделывать фиоритуры традиционного пафоса на слове «пра-а-аавды» или на слове «вы-ы-ше» для того, чтобы заставить в своем голосе как-нибудь протянуть эти сухие, беззвучные «а» и «ы». Я уж не буду отбивать стихотворный размер на всех слогах. Когда голос сам поет и вибрирует, нет нужды прибегать к фокусам, а надо пользоваться им, чтобы просто и красиво говорить мысли или выражать большие чувства. Вот такой голос и речь необходимы для Пушкина, Шекспира, Шиллера. Недаром же, когда спросили Сальвини, что нужно для того, чтобы быть трагиком, он отвечал по-наполеоновски.

«La voix, la voix et encore la voix!» (Голос, голос и еще голос!)

Сколько новых возможностей откроет нам музыкальная звучная речь для выявления внутренней жизни на сцене! Только тогда мы поймем, как мы смешны теперь своими доморощенными средствами и приемами речи с пятью-шестью нотами голосового регистра. Что можно выразить на этих пяти стучащих нотах? А ведь ими мы хотим передать сложные чувства. Это все равно, что попытаться на балалайке передавать Девятую симфонию Бетховена.

Музыка помогла мне разрешить многие из мучивших меня тогда недоумений; она убедила меня в том, что актер должен уметь говорить.

Не странно ли: надо было прожить почти шесть десятков лет, чтобы понять, т. е. почувствовать всем своим существом, эту простую и всем известную истину, которой не знает огромное большинство актеров.

РЕВОЛЮЦИЯ

Но вот, в 1917 году грянула Февральская революция, а за ней и Октябрьская. Театр получил новую миссию: он должен был открыть свои двери для самых широких слоев зрителей, для тех миллионов людей, которые до того времени не имели возможности пользоваться культурными удовольствиями. Подобно тому как в пьесе Андре-

ева «Анатэма» толпы народа стекались с требованием хлеба у доброго Лейзера, а тот приходил в ужас, не чувствуя себя в силах, несмотря на свое богатство, накормить миллионы людей, так и мы очутились в беспомощном состоянии при виде нахлынувшей на театр громады. Но сердце билось тревожно и радостно при сознании огромной по важности миссии, выпавшей на нашу долю. Вначале делались пробы того, как отнесется новый зритель к нашему репертуару, писанному не для народа. Существует мнение, что для крестьянина надо играть непременно пьесы из его жизни, приспособленные к его мировоззрению, для рабочих — пьесы их быта и круга. Это не верно. Крестьянин, смотря пьесу из своего быта, обыкновенно заявляет, что эта жизнь ему и дома надоела, что он на нее достаточно насмотрелся и что ему несравненно интереснее смотреть, как живут другие люди, видеть более красивую жизнь.

Первое время после революции публика в театре была смешанная: богатая и бедная, интеллигентная и неинтеллигентная. Учителя, студенты, курсистки, извозчики, дворники, мелкие служащие разных учреждений, метельщики, шоферы, кондуктора, рабочие, горничные, военные. Раз или два в неделю мы играли свой обычный репертуар в огромном здании Солодовниковского театра, перетаскивая туда свою обстановку и декорации. Естественно, что обстановка спектакля, рассчитанная на интимный театр, теряет в большом и неуютном помещении. Тем не менее наши спектакли проходили при переполненном зале, при напряженном внимании зрителя, при гробовом молчании присутствующих и шумных овациях по окончании спектакля. Русский человек, как никто другой, заражен страстью к зрелищам. И чем более оно волнует и захватывает душу, тем оно для него привлекательнее. Драму, где можно поплакать, пофилософствовать о жизни, послушать умные слова, простой русский зритель любит больше, чем разухабистый водевиль, после которого уйдешь из театра с пустой душой. Сущность пьес нашего репертуара бессознательно воспринималась новым зрителем. Правда, некоторые места почему-то не доходили, не вызывали обычных откликов и смеха зала, но зато другие совершенно неожиданно для нас принимались новой публикой, и ее смех подсказывал актеру скрытый под текстом комизм, который почему-то ускользал от нас раньше.

К сожалению, закон массового восприятия сценических впечатлений еще не изучен, а важность его для артистов несомненна. Так и остается неизвестным, почему, например, в одном городе некоторые места пьесы принимаются всеми и на всех спектаклях, а в других городах на эти же места не отзываются, а смеются совсем в других местах. И на этот раз мы не знали, почему новый зритель не принимал известные места пьесы и как можно было приспособиться, для того чтобы они дошли до его чувства.

Это были интересные спектакли, научившие нас многому, заставившие нас почувствовать совершенно новую атмосферу зала. Мы понимали, что люди пришли в театр не для того, чтобы забавляться, а чтобы поучаться.

Я вспоминаю при этом моего друга-крестьянина, который раз в год приезжал в Москву со специальной целью просмотреть репертуар нашего театра. Он обыкновенно останавливался у сестры, вынимал из своего узелка желтую шелковую рубаху, которая от времени стала ему узка и коротка, надевал новые сапоги, бархатные шаровары, обливал голову маслом, прилизывал свои волосы и приходил ко мне обедать. Тут он не мог скрыть улыбки радости, когда ступал по чистому паркетному полу, когда с благоговением садился за чистый, хорошо сервированный обеденный стол; он повязывал шею чистой салфеткой, брал в руки серебряную ложку и священнодействовал за обеденной трапезой. С еще большей, нескрываемой радостью он расспрашивал после обеда о наших театральных новостях, потом шел в наш театр на мое режиссерское кресло. Смотря спектакль, он то краснел, то бледнел от восторга и волнения, а по окончании не мог спать и принужден был часами ходить по улицам, чтобы разобраться в воспринятых впечатлениях и как бы разложить свои мысли и чувства по полкам. По возвращении домой он разговаривал с моей сестрой, которая поджидала его и помогала ему в непривычной для него умственной работе. Просмотрев весь наш репертуар, он снова до будущего года складывал свою шелковую рубаху, шаровары и новые сапоги, завязывал их в узел, облачался в свое деревенское рабочее платье и на целый год возвращался домой, откуда писал многочисленные философские письма, которые помогали ему продолжать жить запасом впечатлений, привезенных им из Москвы.

Я думаю, немало такого рода зрителей яви-

лось в театр. Мы чувствовали их присутствие и свою артистическую обязанность перед ними.

«Да,— думал я тогда,— наше искусство недолговечно, но зато оно самое неотразимое из всех искусств для современника. Какая сила! Его воздействие создается не одним человеком, а одновременно целой группой лиц — актеров, художников, режиссеров, музыкантов; не одним искусством, а одновременно многими, самыми разнообразными: драмой, музыкой, живописью, декламацией, танцами и проч. При этом театральное воздействие воспринимается не одним человеком, а одновременно целой толпой людей, отчего развивается общее, массовое чувство, обостряющее моменты восприятия».

Вот эта коллективность, т. е. совместное творчество, не одного, а многих творцов, эта собирательность, т. е. воздействие не одного, а многих искусств сразу, эта общность восприятия показали на описываемых спектаклях всю силу своего воздействия на нового, неиспорченного, доверчивого, неблазированного [1] зрителя.

Эта сила сценической власти над зрителем особенно рельефно сказалась в одном памятном для меня спектакле. Он был дан чуть ли не накануне Октябрьской революции. В этот вечер к Кремлю стягивались войска, делались какие-то таинственные приготовления, куда-то шли безмолвные толпы. Напротив, в других местах — улицы совершенно пустели, фонари были потушены, сняты полицейские посты. А в Солодовниковском театре тем временем собиралась тысячная толпа смотреть «Вишневый сад», в котором изображается жизнь как раз тех людей, против которых готовилось восстание.

Зал, на этот раз переполненный почти исключительно простой публикой, гудел от возбуждения. Настроение по обе стороны рампы было тревожное. Мы, актеры, загримированные в ожидании начала спектакля, стояли у занавеса и прислушивались к гулу толпы в сгущенной атмосфере театрального зала.

«Не доиграть нам спектакля! — говорили мы.— Нас прогонят со сцены».

Когда двинулся занавес, наши сердца забились в ожидании возможного эксцесса. Но... чеховский лиризм, красота русской поэзии в изображении умирающей русской усадьбы, казалось бы столь несвоевременная для пере-

---

[1] непресыщенного (от *фр.*— Blasé). *(Ред.)*

живаемого тогда момента, тем не менее и в этой обстановке оказали свое действие. Это был один из самых удачных спектаклей по вниманию к нему зрителей. Казалось, что они хотели передохнуть в атмосфере поэзии, проститься навсегда со старой, требующей очистительных жертв жизнью. Спектакль закончился сильнейшей овацией, а из театра зрители выходили молча,— и, кто знает, быть может, среди них были и те, которые готовились к бою за новую жизнь. Вскоре началась стрельба, укрываясь от которой мы с трудом пробирались по домам после спектакля.

Грянула Октябрьская революция. Спектакли были объявлены бесплатными, билеты в продолжение полутора лет не продавались, а рассылались по учреждениям и фабрикам, и мы встретились лицом к лицу сразу, по выходе декрета, с совершенно новыми для нас зрителями, из которых многие, быть может большинство, не знали не только нашего, но и вообще никакого театра. Вчера наполняла театр смешанная публика, среди которой была и интеллигенция, сегодня перед нами — совершенно новая аудитория, к которой мы не знали, как подступиться. И она не знала, как подойти к нам и как жить с нами вместе в театре. Конечно, в первое время режим и атмосфера театра сразу изменились. Пришлось начать с самого начала, учить первобытного в отношении искусства зрителя сидеть тихо, не разговаривать, садиться вовремя, не курить, не грызть орехов, снимать шляпы, не приносить закусок и не есть их в зрительном зале.

Первое время было трудно, и дважды или трижды доходило до того, что я, по окончании акта, настроение которого сорвала присутствующая толпа еще не воспитавшихся зрителей, принужден был отдергивать занавес и обращаться к присутствующим с воззванием от имени артистов, поставленных в безвыходное положение. Однажды я не мог сдержать себя и говорил более резко, чем следовало бы. Но толпа молчала и очень внимательно слушала. Повторяю, это случилось лишь дважды или трижды. По сие время я не могу дать себе отчета, каким образом эти две или три аудитории зрителей сообщили о случившемся всем остальным зрителям. В газетах об этом не писалось, декретов по этому поводу не издавалось. Почему же после этих случаев почти сра-

зу произошло полное преображение? Новые зрители за четверть часа сидели на местах; они перестали курить, не щелкали орехов, не носили закусок, а когда я, не занятый в спектакле, проходил по коридорам театра, наполненным новыми зрителями, шустрые мальчишки шныряли по всем углам, предупреждая:

«*Он* идет!»

Очевидно,— тот, который разговаривал с ними со сцены.

И все поспешно снимали свои шляпы, повинуясь обычаям Дома Искусства, которое являлось здесь главным хозяином.

За время войны и революции через наш театр прошло огромное количество народа — самого разнообразного, всех народностей и губерний России. Подается фронт на западе — Москва наполняется беженцами, которые спешат искать утешения в театре; новая аудитория приносит свои привычки, дурные и хорошие свойства; приходится приучать прибывших к порядкам театра. Не успеешь этого сделать, как уже новый поток беженцев приехал в Москву с севера, потом с юга, из Крыма или с Востока, из Сибири или с Кавказа. И все они проходили в двери театра и вновь навсегда уходили из него.

С наступлением революции прошло через театр много слоев населения: был период военных депутатов, съезжавшихся со всех концов России, потом — молодежи и, наконец, рабочих и вообще зрителя, еще не приобщившегося к культуре, о котором я только что упоминал. Этот зритель оказался чрезвычайно театральным: он приходил в театр не мимоходом, а с трепетом и ожиданием чего-то важного, невиданного. Он относился к актеру с каким-то трогательным чувством. К сожалению, к этому времени на поверхности искусства появилось большое количество артистических подонков, именовавшихся, как и мы, артистами. Толпы лиц, не имеющих никакого отношения к нашему делу, грубо эксплуатировали театр, присасываясь к выгодным халтурным выступлениям перед доверчивым зрителем, заинтересовавшимся искусством.

Пришельцы скомпрометировали и нас, служителей искусства. Это немало повредило создавшейся теплой связи между артистом и широкой демократической публикой. Правда, и среди нас, артистов, нашлись такие,

которые были далеко не на высоте в этот важный для театра исторический момент — в момент встречи его с многомиллионным новым зрителем.

КАТАСТРОФА

В июне 1919 года группа артистов Московского Художественного театра, с О. Л. Книппер и В. И. Качаловым во главе, выехала на гастроли в Харьков и месяц спустя была настигнута и отрезана от Москвы наступлением Деникина. Очутившись по другую сторону фронта, наши товарищи не могли уже вернуться к нам: большинство из них были с семьями, другие физически не в состоянии были предпринять непосильно трудного и опасного перехода через фронт. Один Н. А. Подгорный решился на это. Выполняя данное нам перед отъездом слово вернуться во что бы то ни стало, он поистине геройски прошел через несколько фронтов, подвергаясь обстрелу, неоднократно рискуя жизнью, и наконец добрался до Москвы.

Таким образом, наша труппа в течение многих лет была расколота пополам, и мы представляли из себя подобие театра, который только делал вид, что продолжал существовать. На самом деле у нас не было труппы, а осталось лишь несколько хороших артистов и подающая надежды зеленая молодежь и ученики. При этом мы не могли даже пополнить наши кадры,— во-первых, потому, что ожидали возвращения зарубежных товарищей, и, если бы это состоялось, нам некуда было бы девать новых актеров; во-вторых, потому, что искусство нашего театра требует долголетней специальной подготовки, прежде чем артист сможет заговорить с нами на одном языке и начать молиться одному с нами богу. Московский Художественный театр не нанимает, а коллекционирует своих артистов.

Первое время московская половина труппы старалась держаться без посторонней помощи, тогда как наши зарубежные товарищи принуждены были немедленно пополниться теми, кто, как и они, случайно оказались отрезанными от родины. На их счастье, за рубежом были некоторые из прежних учеников нашего театра, которые и вступили в их состав в первую же очередь. Остальные из пополнивших заграничную группу не имели никакого

отношения к нашему театру. Между тем создавшаяся таким образом заграничная группа носила марку Московского Художественного театра.

Положение московской половины Художественного театра было не менее трудное: Лилиной, Раевской, Кореневой, Москвину, Леонову, Грибунину, Лужскому, Вишневскому, Подгорному, Бурджалову, мне и другим приходилось играть с молодыми артистами, только начинающими учиться ступать на сцене, или с сотрудниками, которые и не готовились к большему положению в театре, а служили из преданности.

Можно ли при таком соединении добиться слаженности, общего тона, художественного единства, стройности ансамбля! А между тем, точно назло, катастрофа в нашем театре произошла как раз в тот момент, когда на нас в силу многих обстоятельств, о которых нет места говорить в этой книге, ополчились наши заклятые, давнишние враги. Почуяв расстройство в наших рядах, они удесятерили силу своего натиска и сорганизовали многочисленную армию.

Все это происходило как раз в то время, когда положение артистов, идейно преданных искусству, было особенно трудно. Несмотря на помощь со стороны правительства, мы не могли обходиться получаемым в театре содержанием: оно было недостаточно для того, чтобы хоть как-нибудь сводить концы с концами. Необходим был заработок на стороне. Поэтому кругом царила халтура.

Халтура стала законным, общепризнанным и непобедимым злом для театра. Халтура, выхватывая артистов из театра, портила спектакли, срывала репетиции, расшатывала дисциплину, давала артистам противный дешевый успех, роняя искусство и его технику.

Другим опасным врагом явился кинематограф. Пользуясь материальными преимуществами, кинематографические фирмы щедро оплачивали труд артистов и тем отвлекали их от работы в театре.

Большим злом для театра явились и народившиеся без счета маленькие студии, кружки и школы. Создалась мания преподавания: каждый артист должен был непременно иметь свою собственную студию и систему преподавания. Подлинно талантливые артисты не нуждались в этом, так как подрабатывали концертными выступлениями и кинематографом. Но как раз малоталантливые

бросились учить. Результаты понятны. Немало свежего, молодого материала было испорчено изношенными штампами плохого ремесла, привитыми к новым артистам из народа, которые, подобно бывшему крепостному Щепкину, могли бы внести новую струю в наше искусство.

Были еще и другие весьма тяжелые условия существования нашего и других театров, неизбежные во время народных потрясений, когда искусство снимается с своего пьедестала и когда ему ставятся утилитарные цели. Многие объявили старый театр отжившим, лишним, подлежащим беспощадному уничтожению.

Надо еще удивляться тому, что при создавшихся условиях наш и другие театры как-никак уцелели до настоящего времени. Этим мы в большой мере обязаны двум лицам—А. В. Луначарскому и Е. К. Малиновской, которые понимали, что нельзя во имя обновления искусства уничтожать старую художественную культуру, а надо усовершенствовать ее для выполнения новых и более сложных творческих заданий, выдвигаемых годами таких катастрофических бедствий, как война, и эпохой революции, когда искусство, чтобы быть действенным, должно говорить о *большом,* а не о малом.

Е. К. Малиновская не только оберегала художественные ценности, порученные ее охране, но проявила исключительную заботливость и о самих артистах. «Елена Константиновна! Певец *X* ходит в дырявых башмаках и рискует потерять голос, а артист *Y* не имеет пайка и голодает»,— бывало телефонировали мы ей, и она садилась в свой допотопный рыдван и ехала добывать башмаки разутому и паек голодным артистам.

«КАИН»

Мы, артисты Московского Художественного театра, оставшиеся в Москве, надеялись перенести разразившуюся над нами катастрофу одни, т. е. без помощи студии. Для этого надо было найти и поставить новую пьесу. В соответствии с переживаемым временем, это должна была быть пьеса большого внутреннего или общественного значения и в то же время без большого количества действующих лиц.

Этим условиям отвечал байроновский «Каин», и мы остановились на нем, несмотря на то, что после урока, полученного в пушкинском спектакле, я уже отлично понимал непосильность принимаемой на себя задачи. Но другого выхода не было.

Роли в мистерии Байрона мы распределили частью между старыми артистами, находившимися в Москве, частью между молодежью и даже между сотрудниками театра. Самую постановку и декорации, за неимением средств, пришлось делать на экономических началах.

Если бы я избрал живописный принцип постановки, то он потребовал бы участия большого художника, так как только подлинный мастер смог бы передать на сцене в красках преддверие Рая, Ад и небесные сферы, которые требовались по пьесе. Это оказалось нам не по средствам, и я избрал другой принцип — архитектурный. Экономия заключалась в том, что для такого замысла потребовалась бы только декорация внутренности собора, приспособленная ко всем актам и картинам. Пусть в этом храме монахи представят нам религиозную мистерию. Толстые колонны собора, по четырем сторонам которых стоят статуи святых; головы чудовищ и гадов, которые сохранились в готике от средневековья; подземелья, катакомбы, могильные плиты, памятники, гробницы пригодились бы для картины Ада, куда по пьесе сходят Люцифер и Каин. Восхождение их по лестнице на высокие хоры храма намекает на полет в надземные сферы.

Ночная процессия молящихся в черных монашеских одеяниях с многочисленными зажженными свечами создавала бы подобие миллиардов звезд, мимо которых проносятся воздушные путешественники. Ветхие большие фонари на высоких палках, проносимые церковнослужителями, слабый свет этих фонарей, проникающий через потускневшую от времени слюду, заставляют думать о гаснущих планетах, а кадильные клубы дыма напоминают облака. Таинственный блеск алтаря, едва видного в глубине храма, звуки органа, церковное пение, которые доносятся оттуда, намекают на ангелов, а их обрядовый выход в конце пьесы заставляет чувствовать близость святого места, т. е., по пьесе, Рая.

Огромные разноцветные окна собора, которые то темнеют и кажутся зловещими, как ночная тьма, то загора-

ются красным, желтым или голубым светом, отлично передают рассвет, луну, солнце, сумерки и ночь.

Древо познания Добра и Зла, с висящими на нем плодами и обвившейся вокруг ствола змеей-искусительницей, наивно, пестро расписанными, как церковная живопись и скульптура средних веков; два камня по обе стороны Древа, два жертвенника — вот и вся обстановка для первого и финального актов обрядово-религиозной наивной постановки мистерии.

Костюмы артистов — монашеское платье с добавлением к нему каких-то небольших частей, намекающих на костюм.

К сожалению, и этот выработанный мною план постановки оказался слишком дорогим для нас, так как архитектурные рельефы построения и большое количество сотрудников требовали много денег. Пришлось еще сильнее сжаться и обратиться к скульптурным принципам постановки, тем более что один из представителей этого искусства, Н. А. Андреев, участвовал в работе. Вместо режиссерских мизансцен и планировок — пластические группы, выразительные позы, мимика артистов на соответствующем общему настроению фоне. В картине Ада — томящиеся души усопших Великих Существ, якобы живших в прежнем мире, олицетворялись огромными статуями втрое больше человеческого роста, расставленными по разным плоскостям сцены, на фоне спасительного черного бархата. Эти статуи удалось сделать чрезвычайно просто и портативно: огромные головы с плечами и руки, вылепленные Н. А. Андреевым, были посажены на большие палки и покрыты плащами из простого желтого декорационного холста, напоминающего цветом глину, из которой лепят статуи. Материя ниспадала с плеч огромных фигур красивыми складками и драпировалась на полу.

Когда же фигуры, поставленные на черном бархате, с падающим светом, освещались особенным образом, то они казались прозрачными и производили жуткое впечатление. Летящая группа Каина и Люцифера во второй картине пьесы была помещена на высоких подмостках. Покрытые черным бархатом, сливавшимся с таким же фоном, подмостки пропадали для глаз зрителя, отчего получалась иллюзия того, что фигуры Каина и Люцифера держатся в воздухе между полом и потолком сцены. Статисты, одетые в черные костюмы, проносили на

длинных черных палках огромные светящиеся транспаранты, изображавшие потухшие планеты. И черные палки, и черные люди, проносившие их, пропадали на фоне бархата, отчего казалось, что планеты сами плывут в воздухе.

Лишь в первом акте пришлось отчасти изменить скульптурному принципу, допустив архитектуру. Декорации изображали портик, вход и лестницу наверх, к преддверию Рая. Огромных размеров колоннада окружала сцену и уходила вверх, вместе с гигантскими по размеру ступенями. Трюк заключался в том, что был взят сильно увеличенный масштаб колонн и всей постройки по сравнению с обычным ростом человека. Размеры были рассчитаны на существа, якобы заселявшие прежде землю и строившие этот развалившийся теперь храм. В портале сцены был показан лишь самый низ его, т. е. первые ступени и начало гигантских колонн,— остальное достраивалось воображением зрителей.

Эту архитектурную декорацию удалось сделать очень портативно, легко и дешево из того же желтого декорационного холста. Огромные колонны, аршина в три толщины, были сделаны также из этого холста. Он был прибит снизу и сверху к деревянным кругам, из которых один был прикреплен к полу, а другой подтягивался веревкой кверху, что заставляло полотняные футляры с пустотой внутри выпрямляться и принимать вид колонн огромных размеров.

К сожалению, и эта, упрощенная до последней степени, постановка нам не давалась. Можно подумать, что спектакль родился под несчастной планетой.

Во всей Москве нельзя было достать необходимого нам количества черного бархата, и его пришлось заменить крашеным холстом. Но он не поглощает лучей, и потому найденные трюки освещения, делавшие скульптурные фигуры прозрачными, не удались, и вся картина Ада с тенями получила материальную, вещественную грубость.

Мы, артисты и режиссеры (моим помощником был А. Л. Вишневский), произвели колоссальную работу, во время которой я продолжал свои искания в области дикции, музыкальности стихов, верной речи и благородной ее простоты. Нам удалось добиться довольно яркой словесной чеканки и передачи философских идей. Нелегко заставить слушать в театре сложные мысли глубокого

содержания, выраженные в длинных периодах, требующих большого внимания зрителей.

Некоторые роли, как, например, самого Каина в исполнении Л. М. Леонидова, производили огромное впечатление. Я не могу забыть одной интимной репетиции, потрясшей меня. Это было в первой стадии работы, когда пьеса доводится до полной законченности, но в комнатной, а не в сценической обстановке и без костюмов.

К сожалению, в силу материальных причин, постановку пришлось выпустить на сцену и на публику раньше времени и сыграть пьесу в сыром, незаконченном виде. Такой спектакль подобен выкидышу или недоноску. Законченность работы — одно из первых условий художественности в театре.

И тут нам не повезло. На генеральной репетиции, когда переполненный зрителями зал и взволнованные за кулисами артисты ожидали поднятия занавеса, часть электротехнического персонала театра забастовала. Пришлось искать им заместителей и задержать начало спектакля. Это охладило и артистов и зрителей. Но этим неудачи не ограничились: при самом начале первого акта у исполнителя Каина произошло досадное несчастье с костюмом. Артист так растерялся, что не мог играть и лишь механически подавал реплики.

Сырой, незаконченный спектакль не имел успеха. Тем не менее польза от него была. Я снова сделал для себя два очень важных — не новых для других — открытия.

Во-первых, скульптурный принцип постановки, заставивший меня обратить внимание на движения артистов, ясно показал мне, что мы должны не только уметь хорошо, в темпе и ритме говорить, но и должны уметь так же хорошо и в ритме *двигаться;* что для этого есть какие-то законы, которыми можно руководствоваться. Это открытие послужило мне толчком для целого ряда новых исследований.

Во-вторых, я на этот раз особенно ясно познал (т. е. почувствовал) преимущество для актера скульптурного и архитектурного принципов постановки. В самом деле: какая польза мне, артисту, в том, что позади меня, за моей актерской спиной, висит задник кисти величайшего мастера. Я его не вижу; он мне не только не помогает, но, напротив, мешает мне, так как обязывает слиться с фоном, т. е. быть не менее, а даже более гениальным,

чем сам художник-мастер, чтобы выделиться и стать заметным на его красочном полотне.

Скульптор и отчасти архитектор дают на авансцене предметы и рельефы, которыми мы можем пользоваться для своих творческих выразительных целей при воплощении жизни человеческого духа. Мы можем сесть на трон, на ступени, опереться о колонну, лечь на камень, принять выразительную позу, опираясь на рельеф, а не стоять все время палкой перед суфлерской будкой на огромной пустой площади гладкого театрального пола, которым не интересуется живописец. Ему нужны только кулисы и задник, а скульптору нужен пол, на котором мы живем на сцене. Задачи скульптора ближе к нам — артистам. Скульптор творит в плоскости не о двух измерениях, как художник, а в пространстве, имеющем третье измерение, т. е. глубину. Скульптор привык чувствовать рельефное тело человека и его физические возможности для выявления внутренней жизни.

Все эти основания заставили меня временно изменить художнику в пользу архитектора и скульптора, а также, параллельно с изучением слова и речи, которое я продолжал производить в Оперной студии, усиленно приглядываться к чужим и своим собственным движениям, для изучения которых я стал мечтать о балетной студии...

Постановка «Каина» не удержалась на афише нашего театра; пришлось спешно вводить в репертуар старые пьесы и, одновременно с этой сложной работой, делать новую постановку. Но мы не могли осилить такой сложной работы. Безвыходное положение заставило нас обратиться к помощи Первой и Второй студий.

Согласно первоначальным планам и основным положениям при создании студий пополнение кадров редеющей труппы стариков являлось ближайшим их назначением. Мы готовили и растили молодежь именно для того, чтобы пополняться ею и со временем передать ей все созданное нами дело. Короче говоря, студии являлись питомниками главного большего сада — Московского Художественного театра.

Справедливость требует признать, что в этот критический момент они исполнили свое назначение, оправдали возложенные на них надежды и с трогательной отзывчивостью пришли на помощь Художественному театру. Без их помощи мы не выдержали бы тогда и принуждены были бы закрыться.

Мне приятно на страницах этой книги вспомнить об этой услуге с теплым и благодарным чувством.

Видя тот непосильный труд, который несла молодежь, работавшая на два фронта, мы не могли злоупотреблять ее временем, и потому там, где требовалось работать два часа, приходилось ограничиваться часом, что, конечно, не могло не отражаться на художественной стороне нашего дела.

ОПЕРНАЯ СТУДИЯ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Когда управление государственными академическими театрами было поручено Е. К. Малиновской, она, в числе многих предпринятых ею реформ, решила поставить на должную высоту драматическую сторону в оперных спектаклях Московского Большого театра. С этой целью Елена Константиновна обратилась к Московскому Художественному театру, прося его помочь ей. В. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский согласились режиссировать одну из опер, намеченных к постановке. Я же предложил устроить Оперную студию при Большом театре, в которой певцы могли бы совещаться со мной по вопросам сценической игры, а молодежь готовила бы из себя будущих певцов-артистов, систематически проходя для этого необходимый курс.

Сближение Большого театра с Московским Художественным было решено. В декабре 1918 года состоялся торжественный раут. Артисты Большого театра принимали нас, артистов Московского Художественного театра. Это был очень милый, веселый, трогательный вечер. В залах и фойе Большого театра были накрыты столы и устроена эстрада. Сами артистки и артисты прислуживали и угощали нас по тогдашнему голодному времени весьма роскошно. Все оделись по-парадному. При появлении труппы нашего театра солисты оперы выстроились на эстраде и торжественно пропели кантату, сочиненную на этот случай. Потом был товарищеский ужин с речами и взаимными приветствиями. На эстраде появлялись солисты оперы — А. В. Нежданова, тенор Д. А. Смирнов, бас В. Р. Петров и другие известные в Москве оперные певцы, которые пели избранные вещи, а артисты нашего театра — В. И. Качалов, И. М. Москвин и я — выступали как чтецы. После ужина подъехали артисты сту-

дии Московского Художественного театра с целым рядом шутливых сцен и номеров, вроде тех, из которых мы в свое время устраивали капустники. Потом танцевали, играли в petits jeux [1], показывали фокусы и проч.

Через несколько дней в фойе артистов состоялась моя первая встреча с певцами театра для товарищеской беседы об искусстве. Мне задавали вопросы, я отвечал на них, демонстрировал свои мысли игрой, пел, как умел. При этом в моей душе вновь оживали давнишние, забытые увлечения, хоронившиеся во мне со времен моих оперных занятий со стариком Федором Петровичем Комиссаржевским. Снова воскресала во мне любовь к ритмическому действию под музыку.

Я не могу жаловаться на отношение ко мне артистов: оно было очень внимательным. Многие интересовались теми пробами и упражнениями, которые я производил, и охотно работали, без ложного актерского самолюбия. Другие лишь присутствовали в качестве зрителей, полагая, что можно познать все тонкости драматического искусства и творческого самочувствия артиста на сцене с помощью простого наблюдения. Едва ли они были правы. Не станешь сильнее от того, что смотришь, как другие упражняются хотя бы, например, в гимнастике. Наше дело во многом требует, как и гимнастика, систематического упражнения. Те, которые увлекались занятиями и продолжали их, сделали успехи и через некоторое время обратили на свою игру внимание публики.

Небольшая группа артистов, приверженцев новой студии, взятая под матерински заботливое покровительство Е. К. Малиновской, приносила нашему начинанию большие жертвы и вела себя геройски. Ведь все работали безвозмездно и притом в такое время, когда жизнь еще не вошла в норму после первых бурь революции. Многим певцам с прекрасными голосами приходилось ходить по снегу и сырости без калош, в изношенной обуви. И тем не менее они делали все, от них зависящее, чтобы посещать занятия студии.

Но были условия, с которыми они бороться не могли. Их частые выступления в оперных спектаклях Большого театра являлись непобедимым препятствием для

---

[1] салонные игры *(фр.)*.

регулярных занятий в студии; концерты ради куска хлеба также постоянно отвлекали их.

За всю зиму не удалось собрать одновременно вместе всех участников квартета в репетируемой опере. Сегодня не пришла сопрано, завтра — тенор, послезавтра — меццо. А бывало и так: бас ввиду концерта свободен от восьми до девяти, а тенор ввиду выступления в первом акте оперного спектакля в Большом театре освобождался только после девяти. Поэтому вначале репетиция квартета шла без тенора, а когда он приходил,— без баса, который спешил на концерт. С необычайными усилиями и препятствиями нам удалось, однако, к концу сезона 1918/19 года, т. е. к весне, приготовить несколько отрывков. Мы показали нашу работу в зале студии некоторым из певцов, музыкантов, артистам Московского Художественного театра с В. И. Немировичем-Данченко во главе. Показ имел большой успех и вызвал разговоры. Но, главное, он убедил меня в том, что я могу быть полезен в оперном деле.

В следующем сезоне я согласился продолжать занятия в Оперной студии на иных условиях, а именно: я просил разрешить мне набрать кадры молодых студийцев, которые должны были, прежде чем выступить в студии в качестве артистов, пройти под моим руководством целый ряд предметов. Получив согласие на это, я приступил к делу. Прежде всего пришлось выработать программу для преподавания оперного курса в соответствии с поставленными мною задачами, которые, в общих чертах, заключались в следующем.

Оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, т. е. с вокальным, музыкальным и сценическим. В этом заключается, с одной стороны, трудность, а с другой — преимущество его творческой работы. Трудность — в самом процессе изучения трех искусств, но, раз они восприняты, певец получает такие большие и разнообразные возможности для воздействия на зрителя, каких не имеем мы, драматические артисты. Все три искусства, которыми располагает певец, должны быть слиты между собой и направлены к одной общей цели. Если же одно искусство будет воздействовать на зрителя, а другие — мешать этому воздействию, то результат получится нежелательный. Одно искусство будет уничтожать то, что творит другое.

Этой простой истины, по-видимому, не знает большин-

ство оперных певцов. Многие из них мало интересуются музыкальной стороной своей специальности; что касается сценической части, то они не только не изучают ее, но нередко относятся к ней пренебрежительно, как бы гордясь тем, что они — *певцы,* а не просто драматические актеры. Однако это не мешает им восхищаться Ф. И. Шаляпиным, который являет собой изумительный пример того, как можно слить в себе все три искусства на сцене.

Большинство певцов думает только о «звучке», как они сами называют хорошо взятую и пущенную в публику ноту. Им нужен звук — ради самого звука, хорошая нота — ради самой хорошей ноты.

При таких взглядах на оперное дело у большинства певцов музыкальная и драматическая культура находится в первобытной, дилетантской стадии. Очень многим из них Оперная студия нужна лишь для того, чтобы немного научиться ходить по сцене, узнать, «как играется такая-то роль», и пройти репертуар, т. е. с помощью аккомпаниатора, по слуху, заучить несколько партий и мизансцену для своих халтур или для того, чтобы пройти через студию в Большой театр.

Само собой понятно, что не для таких людей была организована новая студия. Задачи ее заключались прежде всего в повышении не только вокальной, но и музыкальной и сценической культуры оперного артиста. Пришлось поэтому направлять занятия по трем руслам необходимых для певца искусств.

В области вокального дела, помимо самого пения и стиля исполнения, было обращено большое внимание на дикцию и слово. Певцы, как и вообще люди, не умеют красиво, грамотно говорить. Вот почему в большинстве случаев красота их пения нередко портится вульгарностью дикции и произношения. Чаще всего слово при пении совершенно пропадает. Между тем слово — тема для творчества композитора, а музыка — его творчество, т. е. переживание данной темы, отношение к ней композитора. Слово — *что,* музыка — *как.* Тема творчества должна быть понятна слушающему оперу и притом не только тогда, когда поет один певец, но и тогда, когда исполняется трио, секстет или целый хор.

В области дикции опера представляет немало трудностей, связанных с постановкой голоса, с тесситурой партии и с звучностью оркестровой массы, которая по-

глощает слова текста. Надо уметь перебросить их через оркестр. Для этого необходимы известные приемы выработки дикции.

В музыкальной области я не специалист. Поэтому мне ничего не оставалось, как постараться приблизить студию к тому учреждению, которое обладает хорошей музыкальной культурой. Московский академический Большой театр, вопреки всему, что теперь принято говорить о нем, является именно таким учреждением. Мне оставалось пользоваться той близостью, которая естественно создалась между Оперной студией и Большим театром. Такая же близость была у нас и с Московским Художественным театром, представителем которого я являлся в студии.

Таким образом, в музыке Оперная студия пользовалась вековой культурой Большого театра, а в сценической области — культурой Художественного театра.

Чтобы повысить эту последнюю, т. е. сценическую сторону в оперных спектаклях, надлежало прежде всего примирить между собой дирижера, режиссера и певца, которые издавна враждуют между собой, так как каждый хочет стоять на первом месте. Нужно ли спорить о том, что в опере, в подавляющем большинстве случаев, преобладает музыка, композитор, и потому чаще всего она именно и должна давать указания и направлять творчество режиссера. Это, конечно, не означает, что музыкальная сторона спектакля, во главе с дирижером, должна задавить сценическую часть вместе с ее руководителем — режиссером. Это означает, что последняя, т. е. сценическая часть, должна равняться по музыкальной, помогать ей, стараться передавать в пластической форме ту жизнь человеческого духа, о которой говорят звуки музыки, объяснять их сценической игрой.

Поэтому ошибаются те певцы, которые во время интродукции к арии прочищают себе нос или горло для предстоящего пения, вместо того чтобы переживать и выявлять то, что говорит музыка. С первого звука вступления они вместе с оркестром уже участвуют в коллективном творчестве оперы. Когда в аккомпанементе ясно выражается действие, надо пластически передавать его. Это относится и к вступлениям перед началом отдельных актов, говорящим в музыкальной форме о том, что раскрывается в предстоящем акте. Наша Оперная студия старается проводить такие вступления не перед закры-

тым, а перед открытым занавесом, при участии самих артистов.

Действие на сцене, как и само слово, должно быть музыкальным. Движение должно идти по бесконечной линии, тянуться, как нота на струнном инструменте, обрываться, когда нужно, как стаккато колоратурной певицы... У движения есть свои легато, стаккато, фермато, анданте, аллегро, пиано, форте и проч. Темп и ритм действия должны быть в соответствии с музыкой. Чем объяснить, что эта простая истина не усвоена до сих пор оперными певцами? Большинство из них поет в одном темпе и ритме, ходит — в другом, машет руками — в третьем, чувствует — в четвертом. Может ли эта пестрота создать гармонию, без которой нет музыки и которая требует прежде всего порядка? Чтобы привести музыку, пение, слово и действие к единству, нужен не внешний, физический темпоритм, а внутренний, духовный. Его нужно чувствовать в звуке, в слове, в действии, в жесте и походке, во всем произведении.

Над этой стороной я много работал, и, кажется, достиг некоторого практического результата.

В соответствии с общими задачами Оперной студии создалась целая программа по преподаванию моей «системы» и по выработке внутренней и внешней техники переживания, а также по дикции, пластике, по ритму и проч. При этом я старался, чтобы все усваивалось от практики, а теория должна была лишь фиксировать и помогать осознанию уже усвоенного. Для этого я выработал целый ряд упражнений по «системе», по ритму и проч. в применении к оперному делу.

Мне удалось подобрать очень хороший состав преподавателей и руководителей. Так, например, вокальной стороной ведали известная в свое время артистка Большого театра М. Г. Гукова и артист того же театра А. В. Богданович, затем, кроме М. Г. Гуковой, вокальными руководителями студии состояли заслуженные артисты Республики Е. И. Збруева и В. Р. Петров. Музыкальная часть была в руках дирижера Большого театра Н. С. Голованова; позднее заведующим музыкальной частью до самой смерти своей был народный артист Республики В. И. Сук, а музыкальными руководителями — преподаватели Московской консерватории И. Н. Соколов и Л. Н. Миронов. Дикцию преподавали два лица: С. М. Волконский (законы речи) и покойный Н. М. Са-

фонов (слово применительно к вокальному искусству). Танцы и пластику преподавал артист балетной труппы Большого театра А. А. Поспехин. Ближайшими помощниками моими по преподаванию «системы» и ритма были те люди, с которыми я еще в юности начинал свою сценическую карьеру, т. е. сестра моя З. С. Соколова и брат В. С. Алексеев, которые, пройдя долгий жизненный путь, вернулись к своему настоящему призванию — искусству.

Я не только преподавал в Оперной студии, но и сам учился, слушая уроки М. Г. Гуковой и А. В. Богдановича, музыкальные репетиции Н. С. Голованова, класс А. А. Поспехина, Н. М. Сафонова и, особенно, С. М. Волконского. Я с увлечением прослушал вместе с молодежью полный курс последнего и храню по отношению к нему, равно как и ко всем остальным преподавателям, искреннюю благодарность за многие сведения, которые были мне так необходимы в описываемый момент моих исканий в области слова, речи и звука.

Материальные и другие условия заставили меня раньше времени приступить с молодыми певцами к постановке спектаклей. Сначала были исполнены отдельные сцены из опер Римского-Корсакова: пролог к «Псковитянке», пролог к «Царю Салтану», сцена из «Ночи перед рождеством» и др. Потом были поставлены целиком опера Масснэ «Вертер» и опера Чайковского «Евгений Онегин».

При этой работе я столкнулся с необходимостью новых исканий в области постановочных возможностей театра.

Дело в том, что все семь картин оперы Чайковского, с хорами и двумя балами, надо было поставить в небольшом зале старинного особняка, предоставленного в распоряжение Оперной студии. Кроме малых размеров помещения, там было еще одно препятствие, а именно: зал разделен толстой, красивой с архитектурной стороны, аркой с четырьмя большими мраморными колоннами, типичными для эпохи времен Пушкина и Онегина. Разрушать их было бы варварством, и потому пришлось включить их в самую постановку, в режиссерский замысел и мизансцену.

В первой картине оперы колонны и арка приспособлялись к террасе ларинского дома. Во второй картине они образовали типичный для эпохи альков, в котором помещалась кровать Татьяны. В третьей картине арка

с колоннами, дополненная боскетным трельяжем, образовала садовую беседку, где происходило свидание Онегина с Татьяной. В четвертой картине между колонн вставлялась лестница, ведущая в танцевальный зал ларинского дома. В пятой картине на мраморные колонны надевались чехлы с древесной корой, превращавшие их в стволы сосен того леса, на опушке которого происходила дуэль. В шестой картине колонны образовали ложу и почетное место для приема на балу генерала Гремина и т. д. Таким образом, колонны являлись центром, вокруг которого планировалась декорация и к которому приспособлялась постановка. Колонны стали типичной принадлежностью самой студии и атрибутами ее значка или герба.

Постановка, приспособленная к натуре, потребовала от актеров более правдивой игры. Теснота заставила певцов стоять на месте и усиленно пользоваться мимикой, глазами, словами, текстом, пластикой и выразительностью тела.

В художественном и педагогическом смысле это было весьма полезно, так как вырабатывало более тонкие приемы выражения чувства, равно как и необходимую для артистов выдержку. Все вместе, т. е. интимность комнатной постановки, необычная для оперы игра певцов, создало оригинальный и привлекательный студийный спектакль. Постараюсь описать несколько моментов его, чтобы дать почувствовать его настроение.

Когда занавес под звуки фортепиано открывается, зритель видит возвышающуюся в двух шагах от него террасу, построенную на том же полу, на котором сидит и он сам в партере. Чувствуется массив, плотность, так сказать, всамделишность стены и арки, изображающих дом Лариной. По рельефам и углублениям подлинной архитектурной постройки ложатся световые блики и тени, дающие жизнь. Заходящее солнце, звуки отдаленного пения хора крестьян, возвращающихся вдали после работ, грустные фигуры двух старух, Лариной и няни, вспоминающих о прошлой жизни, помогают воссоздать на сцене настроение той деревенской тишины, в которой должна будет зародиться, с первой встречи, любовь Татьяны к Онегину.

Во второй картине нам удалось добиться того, что исполнительница роли Татьяны проводила всю сцену письма в постели, а не ходила по авансцене с оперными

жестами, как это делается обыкновенно. Эта прикованность к месту, потребовавшая большой работы и выдержки от артистки, переносила центр внимания зрителя с внешней игры на внутренние мотивы сцены, заменяя грубые движения рук, ног, всего тела — ритмическою игрою на мимике и малых жестах. Эта деликатность рисунка в соединении с музыкой придавала всей сцене тонкую законченность в стиле Пушкина и Чайковского.

В сцене бала у Лариных, с красочными характеристиками в самой музыке, нам удалось сочетать естественность движений с ритмичностью их. Самая важная часть этой сцены — зарождение и быстрое развитие ссоры между Ленским и Онегиным, оканчивающейся в следующей картине роковою дуэлью. При обычных оперных постановках эта основная линия акта затирается сутолокой бала. Чтобы избежать этого, мы вынесли сцены главных действующих лиц наперед, а пеструю толпу приглашенных, которые при начале картины и в сцене с Трике размещаются за большим столом на авансцене, переводили для танцев в глубину зала, за колонны, так как они должны служить только фоном для развертывающегося перед нами драматического мотива оперы.

И впоследствии, при переходе Оперной студии в большое театральное помещение, спектакль этот сохранил все особенности, вызванные — в декорационном отношении — условиями, при которых он возник. Дальнейшие же наши постановки мы могли планировать свободнее.

При возникновении Оперной студии я взял на себя руководство ею с большими колебаниями. Но впоследствии, увидев на деле пользу, которую она приносит мне в области моей специальности, я понял, что через музыку и пение я могу найти выход из тупика, в который загнали меня мои искания.

В процессе работы, незаметно для себя, я увлекся самой музыкой и вокальным искусством, потому что в этой области есть прочные основы техники, виртуозности. Стоит певцу взять ноту, и уже чувствуешь мастера-специалиста, культуру и искусство. В самом деле, для того чтобы дать голосом красивый, благородный и музыкальный звук, тянущуюся ноту, о которой я тогда мечтал для драматического артиста, нужна большая, трудная и долгая предварительная работа по постановке и упражнению голоса. Когда певец своим хорошо подготовленным голосом грамотно передает музыкальное произведе-

ние, уже получаешь некоторое эстетическое удовлетворение.

Вот эта жажда основ и мастерства, с одной стороны, и отвращение к дилетантизму — с другой, и заставили меня работать в студии не только ради драмы, но и ради самой оперы. Но и тут меня ждало и, вероятно, еще ждет в будущем немало разочарований. По-видимому, «звучок» певцов — такое же непобедимое зло, как дилетантизм драматических артистов. Психология певца, которому природа вложила в горло капитал, совсем особая. Он чувствует себя избранником, единственным, необходимым, и это вызывает в нем преувеличенное представление о своей художественной ценности. Он хочет брать от искусства, а не давать ему. Вот почему, при первом же успехе, подготовленном упорным трудом режиссеров и преподавателей, любой предприниматель может сманить к себе певца с хорошим голосом. Ведь предприниматели, эти злейшие враги нашего искусства, его эксплуататоры, своего рода акулы, пожирающие молодые артистические побеги, еще не успевшие распуститься и дать плоды, зорко караулят певца. А через несколько лет, выжав из него все, что можно, они выбросят его, как изношенную вещь.

Бороться с этим злом непосредственно, по-видимому, нельзя. Единственное средство для борьбы с ним — это повышение общей и артистической культуры певцов и укрепление в них соответствующей идеологии.

ОТЪЕЗД И ВОЗВРАЩЕНИЕ

Наконец, после трех лет разлуки, наши зарубежные товарищи вернулись к нам. Правда, они были не в полном составе, но зато приехали наиболее необходимые и талантливые.

Потребовалось время, чтобы вновь сорганизовать расколотую труппу и сыграться друг с другом, как раньше.

Условия не благоприятствовали такой работе, так как революционная буря в театрах достигла в то время своего полного развития, и к нашему театру создалось недоброжелательное отношение, правда, не со стороны самого правительства, которое нас охраняло, а со стороны наиболее левой части театральной молодежи. Среди

них явились люди нового склада, с большой энергией, с новыми запросами, идеалами, мечтаниями, с талантом, нетерпимостью, самомнением. Опять, как и в наше время, многое старое было признано отжившим и ненужным потому только, что оно старое, а новое — прекрасным только потому, что оно новое.

Опять задачи, поставленные театру историческим моментом, оказались непосильными нашему косному актерскому искусству. Снова оно, как и всегда в таких случаях, плетясь в хвосте у других искусств и спеша нагнать опередивших, принуждено было делать скачки, пропуская важные этапы развития, необходимые для нормального роста артиста. Нельзя безнаказанно перепрыгивать через ряд ступеней, которые постепенно и естественно ведут нас к вершинам по лестнице искусства.

С поразительной точностью, но в гораздо большем масштабе, повторялось то же, что происходило во время первых лет существования Московского Художественного театра, когда, как и теперь, в нашем театре происходила революция, продвигая его на один этап по пути его, уходящему в бесконечность. Однако была и существенная разница.

В наше время судьба послала нам драматурга — А. П. Чехова, прекрасного выразителя духа своей эпохи.

Трагедия теперешней театральной революции, которая и шире, и сложней прежней, заключается в том, что ее драматург еще не народился. А между тем наше коллективное творчество начинается с драматурга,— без него артистам и режиссеру делать нечего.

Этого, по-видимому, не хотят учесть теперешние новаторы-революционеры. Отсюда, естественно, вытекает целый ряд ошибок, недоразумений, толкающий искусство по ложному внешнему пути.

Явись пьеса, гениально отражающая душу современного человека и его жизнь,— какова бы она ни была по форме: импрессионистической, реалистической, футуристической,— все артисты, режиссеры и зрители набросились бы на нее и стали бы искать наиболее яркого воплощения ее ради ее внутренней духовной сути. Эта суть теперешней жизни человеческого духа глубока и важна, так как она создалась на страданиях, на борьбе и на подвигах, среди небывалых по своей жестокости катастроф, голода, революционной борьбы.

Эту большую жизнь духа не передашь одной внешней остротой формы, ее не воплотишь — ни акробатикой, ни конструктивизмом, ни кричащей роскошью и богатством постановки, ни плакатной живописью, ни футуристической смелостью или, напротив, простотой, доходящей до полной отмены декораций, ни наклеенными носами, ни расписными кругами на лицах, ни всеми новыми внешними приемами и утрированным наигрышем актеров, которые оправдываются обычно модным словом «гротеск».

Для передачи больших чувств и страстей нужен большой артист — артист огромного таланта, силы и техники. Он придет от земли, как в свое время пришел М. С. Щепкин, и, подобно ему, пропустит через себя все лучшее, что дала вековая культура и артистическая техника. Без нее новый артист окажется бессильным при передаче мировых чаяний и бедствий человечества. Голая непосредственность и интуиция без помощи техники надломят душу и тело артиста при передаче им громадных страстей и переживаний современной души. В ожидании новых Драматурга и Артиста, казалось бы, целесообразнее всего усовершенствовать и подогнать отсталую внутреннюю технику актерского искусства до пределов, достигнутых в области внешних актерских возможностей. Это — трудная, долгая и систематическая работа.

Но революционеры нетерпеливы. Это их свойство. Как и у нас в былое время, новая жизнь не хочет ждать; ей нужны немедленные результаты победы, ускоренный темп жизни. Не сообразуясь с естественным ходом внутренней эволюции, новаторы насилуют искусство, творчество артистов, поэта. За неимением нового драматурга, они взялись за старых классиков, говорящих о больших людях и о больших чувствах, и стали перекраивать их на новый лад, придавая им с внешней стороны остроту, необходимую современному зрителю. В порыве увлечения новаторы приняли новую внешнюю форму за обновленную внутреннюю сущность. Это обычное недоразумение при поспешности. И тут повторилось то же, что произошло с нами в свое время, но лишь в обратном направлении. Мы, в борьбе с условностью, приняли внешнее изображение быта за новое искусство, а теперешние новаторы и театральные революционеры, в борьбе с бытом на сцене, увлеклись условностью.

Однако обработка классиков на современный лад серьезных результатов не дала. И понятно. Старого, хотя

и не стареющего Пушкина не превратишь в современного Маяковского, как Крамского не переделаешь в Татлина, Глинку — в Стравинского, а В. Н. Давыдова — в Фердинандова или в Церетели.

Одновременно с попытками приспособить к современности старых классиков театральные революционеры пробовали обойтись совсем без драматурга. Давали просто сценическое зрелище, безразлично на какую тему. Показывали театральность — ради самой театральности, блистали постановкой, актерской ловкостью и разносторонностью или же брали в основу политическую, общественную и иную тенденцию и разыгрывали ее в новой, острой, иногда талантливой художественной форме.

Или же в основу зрелища пробовали ставить общеполезную утилитарную цель, изображая в лицах научные и иные достижения. Так, например: в городе свирепствовала малярия, и надо было популяризировать средства для борьбы с нею. Для этого был поставлен балет, в котором фигурировал путешественник, неосторожно уснувший в болотном тростнике, изображенном качающимися красивыми полуобнаженными женщинами. Укушенный юрким комаром, путешественник танцует па лихорадки. Но приходит доктор, дает хину или другое средство, и на глазах у всех танец больного становится спокойным.

Пытались также популяризировать общеполезные технические сведения с помощью производственного балета, изображавшего, как работает ткацкая или другая машина.

Ради пропаганды этических основ инсценировали, в самой реальной обстановке, суд над мнимыми преступниками, например, над литератором, священником, проституткой и проч.

Если театр способен выполнять не только художественные, но и утилитарные задачи,— тем больше пользы от него, и нам остается только радоваться его разносторонности. Но было бы ошибочно смешивать тенденции или общеполезные знания, которые иногда пытаются поставить в основу нового театра, с его творческой сущностью, являющейся душой художественного создания. Нельзя принимать простое зрелище, проповедь или агитацию за подлинное искусство.

И в области чисто актерского дела, в ожидании нового таланта, отвечающего запросам времени, также бро-

сались ко всему новому ради самой новизны, не разбирая, отвечает ли она основным задачам искусства.

За отсутствием артиста, могущего говорить о больших чувствах, хотя бы в старых классических произведениях, за неимением прочных основ, позволяющих передавать на сцене жизнь человеческого духа и углубляющих творческую технику артиста, набросились, как и мы в свое время, на то, что более доступно глазу и уху, т. е. на внешнюю сторону нашего дела, на тело, пластику, движения, голос, декламацию актера, с помощью которых старались создать острую форму сценической интерпретации.

И здесь, в поспешном увлечении внешностью, многие решили, что переживание, психология — типичная принадлежность буржуазного искусства, а пролетарское должно быть основано на физической культуре актера. Мало того, старые приемы игры, основанные на органических законах творческой природы, признаны реалистическими и, следовательно, устарелыми для нового искусства, искусства условной внешней формы. Культ этой формы поддерживается тем распространенным мнением, что новый вид сценического искусства отвечает вкусам и пониманию нового, пролетарского зрителя, для которого будто бы необходимы совсем иные приемы, методы игры, иные актерские изобразительные аппараты.

Но неужели современная изощренность внешней художественной формы родилась от примитивного вкуса пролетария, а не от гурманства и изысканности зрителя прежней, буржуазной культуры? Неужели современный «гротеск» не есть порождение пресыщенности, о которой говорит пословица, что «от хорошей пищи на капусту позывает»?

Если судить по посещаемости театров, пролетарский зритель стремится туда, где можно посмеяться и поплакать подлинными слезами, идущими изнутри. Ему нужна не изощренная форма, а жизнь человеческого духа, выраженная в простой и понятной, незамысловатой, но сильной и убедительной форме. Он и в искусстве, как и в еде, не привык к пикантностям и гастрономической остроте, которые возбуждают аппетит. Он голоден духовным голодом и хочет простой питательной пищи для души. А ее-то труднее всего приготовить в нашем искусстве.

Беда в том, что содержательная простота богатой фантазии — самое трудное в нашем деле, и ее-то больше всего боятся и избегают те, кто не дошел до степени мастера в нашем актерском деле.

Пусть же скорее будет изжит опасный и вредный предрассудок, будто внешнее искусство, внешняя игра актера необходимы пролетарию.

Чтоб пропагандировать новое credo современного театра, т. е. форму ради самой формы, внешнюю технику ради самой техники, выставлялись ежедневно все новые и новые тезисы, принципы, придумывались системы, методы. Ради их пропаганды читались рефераты, устраивались диспуты. Не успели утвердить одно положение, как на смену ему, через неделю объявлялось новое — противоположное. Такая бешеная поспешность и темп исканий создавали анекдотические факты. Так, например, один артист служил до революции в провинции и играл там в пьесе Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын». В октябре грянула революция. Все старое сменилось; явился новый режиссер и поставил по новому тезису ту же пьесу Островского, с тем же исполнителем. В конце того же сезона тот же артист принужден был играть ту же роль в другом городе, у третьего режиссера, еще более новой формации. Таким образом один и тот же артист в один и тот же сезон играл одну и ту же роль по трем разным, противоположным друг другу принципам. Способен ли был сам Томазо Сальвини, способна ли была М. Н. Ермолова на такую гениальную разносторонность?

Если б проделать такой же опыт с художником вроде И. Е. Репина и заказать ему на протяжении восьми месяцев три картины: одну à la Репин, другую à la Гоген и третью à la Малевич!

Вот приблизительная картина того, что происходило в театральном мире в описываемое мною время — время возвращения в Москву наших зарубежных товарищей.

Можно ли было в атмосфере тогдашней дезорганизованности пытаться вновь организовать нашу временно расколотую труппу и намечать новые перспективы и новые пути для нашего искусства?

Как и семнадцать лет тому назад, перед первой заграничной поездкой 1906 года, мы очутились в тупике. Надо было опять отойти на расстояние и издали посмотреть на общую картину, чтобы более правильно разо-

браться в ней. Короче говоря,— надо было временно уехать из Москвы. Поэтому мы решили воспользоваться давнишними ангажементами из Европы и Америки и предприняли гастрольное путешествие, продлившееся с сентября 1922 года по август 1924 года.

Владимиру Ивановичу пришлось отказаться от интересной поездки и остаться в Москве, вместе с частью труппы и основанной им при Московском Художественном театре Музыкальной студией.

Размеры книги не дают мне возможности описывать нашу поездку по Америке. О ней не расскажешь на нескольких страницах. Кроме того, рассказ о путешествии удалит меня от принятой мною в этой книге линии, идущей по направлению моих творческих исканий и эволюции искусства. Эта линия во время путешествия, естественно, временно оборвалась, так как невозможно в вагонах и гостиницах продолжать пытливую работу экспериментатора. Тем не менее частично мне удалось познать (т. е. почувствовать) новое и важное в области звука и речи, которые меня больше всего интересовали в то время. Об этом я должен сказать несколько слов.

Началось с того, что по приезде из России в Берлин, при начале усиленных репетиционных, режиссерских и актерских работ, при необходимости часто выступать с речами в больших помещениях в качестве представителя театра, мой голос стал мне изменять. Сипота, ослабление звука, быстрая усталость мешали работе. А между тем мне предстоял большой американский сезон, который, согласно контракту, обещал усиленную работу. Заботы о голосе заставили меня приняться за ежедневные упражнения и вокализы согласно тем сведениям, которые я когда-то слышал от старика Ф. П. Комиссаржевского, с одной стороны, и от певцов руководимой мною Оперной студии Большого театра М. Г. Гуковой и А. В. Богдановича, с другой стороны. Но гостиничная жизнь не благоприятствует такой работе. То нервный сосед постучит в дверь, то самому становится стыдно и кажется, что ко всем дверям приставлены уши, чтобы слушать мое плохое пение. Это заставило меня давать при упражнениях лишь половину звука, что оказалось очень полезно для голоса. Ежедневно в течение двух лет я систематически работал над голосом и добился того, что он окреп для речи: сипота прошла, и я благополучно провел два американских и европейских сезона, с утренни-

ми репетициями, частыми спектаклями, речами после них на разных приемах и раутах. Еще важнее то, что я увлекся этой работой над голосом и понял (т. е. почувствовал) ее великое практическое и художественное значение для артиста.

Параллельно с пением я учился говорить просто, значительно и благородно. В этой трудной области я не достиг еще того, чего хочу; быть может, я и не смогу уже добиться желаемого. Тем не менее моя работа открыла мне много важного, что я могу передать молодежи.

Все это было результатом тех исканий, которые были произведены мною в Оперной студии.

По возвращении на родину после двухлетних гастролей по свету мы застали в Москве большие перемены, и многое в них меня поразило. Начать с того, что театральная творческая жизнь актеров, несмотря на обеднение зрителя и на плохую посещаемость спектаклей в большинстве театров, показалась мне кипучей по сравнению с Западом, где чувствовался еще временный застой после мирового потрясения.

К сожалению, я не могу отходить от намеченной линии книги и говорить здесь о прекрасных спектаклях, поставленных за время нашего отсутствия Владимиром Ивановичем в Московском Художественном театре с участием его Музыкальной студии. В этой книге о «моей жизни в искусстве» я могу касаться музыкальной области лишь постольку, поскольку она влияла непосредственно на мое художественное развитие. Что касается других театров, то меня поразило, что многие искания, которые лишь намечались до нашего отъезда, теперь определились уже в законченной форме. Можно сказать, что теперь у нас есть новые театры разных типов: агитационный, с политической сатирой и тенденцией; обозрение и ревю со смелыми и талантливыми сценическими трюками на американский лад; театр газеты и фельетона, говорящий о текущих злобах дня; театр сценического эксперимента; театры компилятивного характера без собственных выдумок, но с умением приспособлять наиболее яркое и удачное чужое к своим сценическим и актерским возможностям. Прекрасный архитектурный и скульптурный принцип, конструктивизм и разработка сценических площадок использованы новым искусством

до конца. Нет почти ни одного театра, который не базировался бы на них. Гротеск в декорациях, костюмах и постановках доведен до чрезвычайной, иногда талантливой и художественной остроты. Смелые эскизы гримов с золотыми и серебряными волосами, футуристическая раскраска лица, наклеенных картонных и скульптурных деталей единодушно приняты и повторяются почти всеми театрами.

Немало сценических проблем, ожидавших своей очереди, было разрешено у нас за последнее время. Вот, например, излюбленный теперь принцип постановки, введенный В. Э. Мейерхольдом. Он смело показывает изнанку сцены, которая до сих пор тщательно скрывалась от зрителя. В его театре вся сцена открыта и соединена со зрительным залом, образуя одно общее с ним помещение, в глубине которого, на фоне ширм, играют актеры. Они ярко освещены среди общего полумрака и потому являются единственным световым пятном и объектом для взоров смотрящих. Этим простым способом В. Э. Мейерхольд чрезвычайно талантливо, однажды и навсегда, покончил с театральным порталом, который мешает актеру и режиссеру при некоторых интимных постановках. Портал сцены велик, и в его большой раме исполнители ролей кажутся маленькими. Пространство сценической рамки их давит, его стараются декоративно закрыть от взоров зрителей пестрыми сукнами, паддугой, которые отвлекают внимание зрителя от актера. У В. Э. Мейерхольда нет портала, нет большого пространства арки, которые приходится закрывать сукнами; зритель просто перестает замечать его и потому имеет возможность сосредоточить внимание на том, что хочет показать ему режиссер, будь то небольшая ширма или один предмет и т. п.

В области чисто внешней актерской техники я также был искренно поражен многими большими достижениями. Несомненно, у нас явился новый актер, пока еще с маленькой буквы: актер — акробат, певец, танцор, декламатор, пластик, памфлетист, остряк, оратор, конферансье, политический агитатор — в одно и то же время. Новый актер умеет делать все: и спеть куплет или романс, и продекламировать стихи, и проговорить текст роли или сыграть на фортепиано, на скрипке, и играть в футбол, и танцевать фокстрот, и кувыркаться, и стоять и ходить на руках, и играть трагедию и водевиль. Конечно, все это

он делает не как подлинный спец, а лишь как дилетант, так как настоящий клоун, конечно, кувыркается лучше, настоящая танцовщица даже из кордебалета танцует, а пианист или скрипач из оркестра играет лучше нового актера.

Тем не менее разносторонность выправки, подготовки тела, голоса и всего актерского изобразительного аппарата, столь нужных театру, достигла в последнее время, как и постановочная часть, больших и хороших результатов. Надо удивляться выдумке, таланту, разносторонности, смелости, остроумию, изворотливости, вкусу, знанию сцены изобретателей всех этих сценических новшеств и открытий. И я пою им дифирамбы. Однако с оговоркой.

До тех пор, пока физическая культура тела является в помощь главным творческим задачам искусства: передаче в художественной форме жизни человеческого духа,— я от всей души приветствую новые внешние достижения современного актера. Но с того момента, как физическая культура становится самоцелью в искусстве, с того момента, как она начинает насиловать творческий процесс и создавать вывих между стремлением духа и условностями внешней игры, с того момента, как она подавляет чувство, переживание, я становлюсь ярым противником новых прекрасных достижений.

Почему, несмотря на успех внешних исканий в новом театре, он кажется таким заношенным и старым? Почему в нем так скучно?

Не потому ли, что современное новое искусство — не вечно, а только модно?

Или, может быть, потому, что внешние сценические постановочные возможности чрезвычайно ограничены и вследствие этого обречены на повторение, которое, естественно, надоедает?

Если присмотреться внимательнее, то бросится в глаза, что в новом искусстве применяются все те же старые сценические возможности, которые были уже использованы нами: все те же площадки, ширмы, сукна, черный бархат, крайняя левая живопись, прикрывающая устарелость актерского искусства. Это доказывает только, что все внешние постановочные возможности театра, по-видимому, использованы до конца и больше в этой области искать нечего.

Новое создается теперь из хорошего забытого старого, которое показывается в новых комбинациях.

Но почему же в новом театре скучно?

Не потому ли, что внешнее, хотя и красивое и острое по форме, не может жить на сцене само по себе? Внешнее должно быть оправдано изнутри, и только тогда оно захватывает смотрящего. Но беда современного искусства в том, что, в то время как внешние постановочные и актерские возможности достигли своего высшего развития, до конца исчерпаны,— внутренние творческие возможности совершенно забыты. Мало того, они легкомысленно отвергаются новаторами, которые не считаются с тем, что человеческую природу переделать нельзя и что тело без души жить не может.

Если в области внешнего искусства,— искусства внешней формы,— я был поражен большим успехом нового актера, то в области внутреннего, духовного творчества я был искренно опечален совсем обратным явлением.

Новый театр не создал ни одного нового артиста-творца, сильного в изображении жизни человеческого духа, ни одного нового приема, ни одного намека на искания в области внутренней техники, ни одного блестящего ансамбля; словом, ни одного достижения в области духовного творчества.

Этого мало. Я был поражен тем, что наравне с новой сценической формой на сцену к актерам вернулись совершенно изношенные приемы внешнего театрального наигрыша с холодной душой, унаследованные от старинных французских мелодрам и «вампуки»*.

Но старый актер времен наших бабушек владел своими приемами как подлинный мастер, унаследовавший их от прежней вековой культуры. Теперешний же актер пользуется заношенными приемами как дилетант.

Чем же объяснить, что внешняя острая форма современного нового искусства наполнилась внутри старым хламом актерского ремесла, наивно выдаваемым теперь за новое?

Причина простая — о ней я уже не раз говорил на страницах этой книги: природа мстит за насилие над нею.

Стоит только поставить перед актером творческую задачу выше его возможностей и тем вызвать насилие, как тотчас же чувство прячется с испуга в свои тайники, а на свое место высылает грубое ремесло с целым ассортиментом штампов. И чем труднее и непосильнее по-

ставленные перед актером задачи, тем грубее, примитивнее и наивнее его ремесло. А ведь задания, поставленные теперь перед актером,— исключительно трудны, разнообразны и разносторонни. Во-первых, ему надо оправдать смелую, острую до дерзости художественную форму постановки и внешней актерской игры. Для этого требуется внутренняя техника переживания, доведенная до совершенства. Такого искусства нет теперь у современного актера. Во-вторых, надо уметь переделывать старых драматургов на новый лад или совершенно освободить театр от поэта и заменить его творчество не только с внешней стороны, но и духовно — творчеством самих актеров. В-третьих, надо вырвать из произведения его душу и вместо нее вложить тенденцию или утилитарную цель. Если первые две задачи являются непосильно трудными, то последняя просто невозможна для искусства. Неудивительно поэтому, что творческое чувство бежит от артиста, поставленного в безвыходное положение, и высылает на свое место самый грубый, старый, наивный, забытый штамп, выдаваемый теперь за новую декламацию, пластику и актерское действие.

Не настало ли время подумать о грозящей искусству опасности и вернуть ему его душу,— если потребуется, даже за счет прекрасной внешней формы, созданной теперь взамен прежней, устаревшей?

Необходимо в спешном порядке подогнать и поднять духовную культуру и технику артиста до такой же высоты, до какой доведена теперь его физическая культура. Только тогда новая форма получит необходимое внутреннее обоснование и оправдание, без которых внешне она остается безжизненной и теряет право на существование.

Конечно, эта работа несравненно сложнее и длительнее. Обострять чувство, его переживание, куда труднее, чем обострять внешнюю форму воплощения. Но духовное творчество нужнее театру, и потому необходимо скорее браться за дело. Однако как выполнить его и какова моя роль в новой работе?

ИТОГИ И БУДУЩЕЕ

Я не молод, и моя артистическая жизнь подходит к последнему акту. Настало время подвести итоги и составить план последних, заключительных работ по моему

искусству. Моя работа как режиссера и актера протекала отчасти в плоскости внешнепостановочной, но главным образом в области душевного актерского творчества.

Прежде всего покончу с вопросом о внешних, постановочных возможностях и о завоеваниях театра, происходивших в этой области на моих глазах.

Изведав в театральном деле все пути и средства творческой работы, отдав дань увлечения всевозможным постановкам по линии историко-бытовой, символической, идейной и проч., изучив формы постановок различных художественных направлений и принципов — реализма, натурализма, футуризма, статуарности, схематизации, с вычурными упрощениями, с сукнами, с ширмами, тюлями, всевозможными трюками освещения, я пришел к убеждению, что все эти средства не являются тем фоном для актера, который лучше всего выделяет его творчество. Если прежде, производя свои изыскания в области декорационных и иных постановок, я приходил к выводу, что наши сценические возможности скудны, то теперь я должен признать, что все оставшиеся сценические возможности исчерпаны до дна.

Единственный царь и владыка сцены — талантливый артист. Но мне так и не удалось найти для него тот сценический фон, который бы не мешал, а помогал его сложной художественной работе. Нужен простой фон,— и эта простота должна идти от богатой, а не от бедной фантазии. Но я не знаю, как сделать, чтобы простота богатой фантазии не лезла на первый план еще сильнее, чем утрированная роскошь театральности. Простота ширм, сукна, бархата, веревочных декораций из «Жизни Человека» и проч., и проч. оказалась той простотой, которая хуже воровства. Она обращает на себя больше внимания, чем обычная театральная постановка, к которой привык наш глаз, которую он перестает замечать. Остается надеяться, что родится какой-нибудь великий художник и разрешит эту труднейшую сценическую задачу, создав для актера простой, но художественно насыщенный фон.

Однако если в области внешней постановки все средства театра могут считаться изученными, то в области внутреннего актерского творчества дело обстоит совсем иначе. Там все предоставлено таланту, интуиции, там царствует в огромном большинстве случаев безоглядный дилетантизм. Законы актерского творчества не изучены, и многие считают изучение их лишним и даже вредным.

Давнишнее мнение о том, что актеру на сцене нужен только талант и вдохновение, достаточно распространено и поныне. В подтверждение этого мнения любят опираться на гениальных артистов, вроде нашего Мочалова, который будто бы подтверждает это своей артистической жизнью. Не забывают и Кина,— таким, каким он представлен в известной мелодраме. Попробуйте сказать актерам, плохо осведомленным в своем искусстве, что вы признаете технику, и они с презрением начнут кричать:

«Значит, вы отвергаете талант, нутро?»

Но есть и другое мнение, очень распространенное в нашем искусстве,— о том, что прежде всего нужна техника, а что касается таланта, то, конечно, он не мешает. Артисты этого толка, услышав ваше признание техники, в первую минуту будут вам аплодировать. Но если вы попробуете сказать им, что техника техникой, но прежде всего все-таки талант, вдохновение, сверхсознание, переживание, что для них-то и существует техника, что она сознательно служит к возбуждению сверхсознательного творчества, они придут в ужас от ваших слов.

«Переживание? — закричат они.— Устарело!»

Не потому ли эти люди так боятся живого чувства, переживания на сцене, что они сами не умеют ни чувствовать, ни переживать в театре?

Девять десятых работы артиста, девять десятых дела в том, чтобы почувствовать роль духовно, зажить ею: когда это сделано, роль почти готова. Бессмысленно взваливать девять десятых работы на простой случай. Пусть исключительные таланты сразу чувствуют и творят роли. Для них законы не пишутся, они сами пишут их. Но удивительнее всего то, что как раз от них мне никогда не приходилось слышать, что техника не нужна, а нужен только талант, или, наоборот, что техника на первом месте, а талант — на втором. Напротив, чем крупнее артист, тем больше он интересуется техникой своего искусства.

«Чем больше талант, тем больше обработки и техники он требует,— сказал мне один великий артист.— Когда орут и фальшивят в пении с маленьким голоском — неприятно; но если бы стал фальшивить Таманьо со своим громоподобным голосом, станет страшно».

Так рассуждает истинный талант.

Все большие артисты писали об артистической технике, все они до глубокой старости ежедневно развивают и поддерживают свою технику пением, фехтованием, гим-

настикой, спортом и проч. Все они годами изучают психологию роли и внутренне работают над ней, и только доморощенные гении кичатся своей близостью к Аполлону, своим всеохватывающим нутром, вдохновляются водкой, наркотиками и раньше времени изнашивают темперамент и дарование. Пусть объяснят мне, почему скрипач, играющий в оркестре первую или десятую скрипку, должен ежедневно, целыми часами, делать экзерсисы? Почему танцор ежедневно работает над каждым мускулом своего тела? Почему художник, скульптор ежедневно пишет и лепит и пропущенный без работы день считает безвозвратно погибшим, а драматическому артисту можно ничего не делать, проводить день в кофейнях, среди милых дам, а по вечерам надеяться на подаяние свыше и на протекцию Аполлона? Да полно, искусство ли это, раз жрецы его рассуждают как любители?

Не существует искусства, которое не требовало бы виртуозности, и не существует окончательной меры для полноты этой виртуозности. Замечательный французский художник Дега* говорил:

«Если у тебя есть мастерства на сто тысяч франков, купи еще на пять су».

Эта необходимость приобретения опыта и мастерства особенно очевидна в искусстве театра. Ведь в самом деле, традиция живописи хранится в музеях и собраниях картин, традиция словесного искусства — в книгах, богатство музыкальных форм — в нотах и записях. Молодой художник может стоять часами перед картиной, постигая колорит Тициана, гармонию Веласкеса или рисунок Энгра. Можно читать и перечитывать вдохновенные строки Данте или чеканные страницы Флобера, можно исследовать во всех изгибах творчество Баха или Бетховена. Но создание искусства, родившееся на сцене, живет лишь одно мгновение, и, как бы оно ни было прекрасно, нельзя приказать ему остановиться.

Традиция сценического искусства живет только в таланте и умении актера. Неповторяемость впечатления, полученного зрителем, ограничивает роль театра как места изучения искусства сцены. В этом смысле театр не может дать тех результатов для начинающего актера, какие музей или библиотека могут дать молодому художнику или писателю. При современном совершенстве науки можно было бы, конечно, попытаться записывать на граммофонных пластинках голоса драматических актеров, а их же-

сты и мимику воспроизводить на экране, что дало бы превосходные пособия для начинающих артистов. Но ничто не может запечатлеть и передать потомству те внутренние ходы чувства, те сознательные пути к вратам бессознательного, которые одни только составляют истинную основу искусства театра. Это — область живой традиции. Это — факел, который может быть передан только из рук в руки, и не со сцены, а лишь путем преподавания, путем откровения тайн, с одной стороны, и ряда указаний, упорного и вдохновенного труда для восприятия этих тайн,— с другой.

Главное отличие искусства актера от остальных искусств состоит еще в том, что всякий другой художник может творить тогда, когда им владеет вдохновение. Но художник сцены должен сам владеть вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда оно значится на афише спектакля. В этом заключается главная тайна нашего искусства. Без нее и самая совершенная внешняя техника и самые превосходные внутренние данные бессильны. И эта тайна, к сожалению, ревниво оберегается. Великие мастера сцены, за немногими исключениями, не только не стремились открывать ее своим младшим товарищам, но хранили ее под непроницаемой завесой, и это в значительной мере способствовало гибели традиции. А отсутствие этой традиции обрекало наше искусство на дилетантизм. От неумения найти сознательный путь к бессознательному творчеству актеры пришли к гибельному предрассудку, отвергающему внутреннюю, душевную технику. Они застывали в поверхностном сценическом ремесле и принимали пустое актерское самочувствие за истинное вдохновение.

До нас дошли отдельные мысли, высказанные Шекспиром, Мольером, отцом и сыном Риккобони, Лессингом, великим Шредером, Гёте, Тальма, Кокленом, Ирвингом, Сальвини и другими отдельными законодателями всех стран в нашем искусстве. Но все эти ценные мысли и советы не приведены в систему, к одному знаменателю, и потому факт отсутствия прочных основ в нашем искусстве, которыми мог бы руководствоваться преподаватель, остается фактом. В России, которая переработала сама в себе все то, что дал ей Запад, и создала свое особенное, национальное искусство, отсутствие прочных основ, которые его зафиксировали бы, еще разительнее. Несмотря на горы написанных статей, книг, лекций, рефератов об искусстве, несмотря на искания новаторов,— за исключени-

ем нескольких заметок Гоголя и нескольких строк из писем Щепкина, у нас не написано ничего, что было бы практически необходимо и пригодно для артиста в момент осуществления его творчества, что служило бы руководством преподавателю в момент его встречи с учеником. Все, что написано о театре,— лишь философия, иногда очень интересная, прекрасно говорящая о результатах, которых желательно достигнуть в искусстве, или критика, рассуждающая о пригодности или непригодности уже достигнутых результатов.

Все эти труды ценны и нужны, но не для прямого практического дела, так как они умалчивают о том, как надо достигать конечных результатов, что нужно делать на первых, вторых, третьих порах с начинающим и совершенно неопытным учеником или, наоборот, с чересчур опытным и испорченным актером. Какие нужны ему упражнения наподобие сольфеджио? Какие гаммы, арпеджио для развития творческого чувства и переживания нужны артисту? Их надо перечислить по номерам, точно в задачниках для систематических упражнений в школе и на дому. Об этом все работы и книги по театру молчат. Нет практического руководства. Есть лишь попытки, но о них или преждевременно, или не стоит говорить.

В области практического преподавания существуют какие-то словесные предания, идущие от Щепкина и его потомков, изучавших свое искусство по интуиции, но не проверявших его научным способом и не зафиксировавших всего найденного в определенной конкретной системе. Нужно ли говорить о том, что не может быть системы для создания вдохновения, как не может быть системы для гениальной игры на скрипке или для пения Шаляпина. Им дано самое важное, что идет от Аполлона, но есть также и частица, пускай небольшая, но важная, которая в одинаковой степени нужна и обязательна как для Шаляпина, так и для хориста, потому что и у Шаляпина и у хориста есть легкие, система дыхания, нервы и весь физический организм — у одного более, у другого менее совершенный,— которые живут и действуют для извлечения звука по одним и тем же общечеловеческим законам. И в области ритма, пластики, законов речи, как и в области постановки голоса, дыхания есть много для всех одинакового и потому для всех равно обязательного. То же относится и к области пси-

хической, творческой жизни, так как все артисты без исключения воспринимают духовную пищу по установленным законам природы, хранят воспринимаемое в интеллектуальной, аффективной или мускульной памяти, перерабатывают материал в своем артистическом воображении, зарождают художественный образ, со всей заключающейся в нем внутренней жизнью, и воплощают его по известным, для всех обязательным, естественным законам. Эти общечеловеческие законы творчества, поддающиеся нашему сознанию, не очень многочисленны, их роль не так почетна и ограничивается служебными задачами; но тем не менее эти доступные сознанию законы природы должны быть изучены каждым артистом, так как только через них можно пускать в ход сверхсознательный творческий аппарат, сущность которого, по-видимому, навсегда останется для нас чудодейственной. Чем гениальнее артист, тем эта тайна больше и таинственнее, и тем нужнее ему технические приемы творчества, доступные сознанию, для воздействия на скрытые в нем тайники сверхсознания, где почиет вдохновение.

Вот эти-то элементарные психо-физические и психологические законы до сих пор еще как следует не изучены. Сведения о них, исследования их и основанные на этих исследованиях практические упражнения — задачи, сольфеджио, арпеджио, гаммы — в применении к нашему актерскому искусству отсутствуют и делают наше искусство случайным экспромтом, иногда вдохновенным, иногда, напротив, униженным до простого ремесла с однажды и навсегда установленными штампом и трафаретом.

Разве артисты изучают свое искусство, его природу? Нет, они изучают, как играется та или иная роль, а не то, как она органически творится. Ремесло актера учит, как входить на сцену и играть. А истинное искусство должно учить, как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества.

Очередной задачей, ближайшим этапом нашего искусства, несомненно, является усиленная работа в области внутренней техники актера. Какова же моя роль в этой предстоящей нам работе? Наше положение, стариков и представителей прежнего, так называемого буржуазного, искусства сильно изменилось. Старые художественные революционеры, мы очутились в правом крыле искусства,

и, по давней традиции, левые должны нападать на нас. Надо же им иметь врагов, на которых нападать. Наши новые роли менее красивы, чем прежние. Я отнюдь не жалуюсь, я только констатирую. Каждому возрасту — свое. Нам грешно жаловаться. Мы пожили. Мало того, мы должны благодарить судьбу за то, что она дала нам возможность подсмотреть одним глазом то, что будет после нас, в будущем. Мы должны стараться понять те перспективы, ту конечную цель, которая манит к себе молодое поколение. Это очень интересно — жить и наблюдать то, что делается в юных умах и сердцах.

Однако в моем новом положении я хотел бы избежать двух ролей. Я боюсь стать молодящимся старичком, который подлизывается к молодым, притворяясь их сверстником — одинакового с ними вкуса и убеждений, который старается кадить им и, несмотря на одышку, прихрамывая и спотыкаясь, ковыляет в хвосте у молодежи, боясь от нее отстать. Но я не хотел бы и другой роли, противоположной этой. Я боюсь стать слишком опытным старцем, все постигшим, нетерпимым, брюзгливым, брюзжащим, не признающим ничего нового, забывшим об исканиях и ошибках своей молодости.

Я хотел бы быть в последние годы жизни тем, что я есть на самом деле, тем, чем я должен быть по естественным законам самой природы, по которым я весь век живу и работаю в искусстве.

Кто же я такой и что из себя представляю в новой, зарождающейся жизни театра? Могу ли я, как встарь, до малейшей тонкости понимать все происходящее кругом и то, чем увлекается теперь молодежь?

Я думаю, что многого из их юных стремлений я уже понять не могу,— органически. Надо иметь смелость в этом сознаться. Вы знаете теперь по моим рассказам, как нас воспитывали. Сравните нашу прошлую жизнь с теперешней, закалившей молодое поколение в опасностях и испытаниях революции.

Наше время — было время мирной России, время довольства для немногих. Теперешнее поколение — от времен войны, мировых потрясений, голода, переходной эпохи, взаимного непонимания и ненависти. Мы видели много радостей, мало делились ими с нашими ближними и теперь расплачиваемся за свой эгоизм. Новое же поколение почти не знает радостей, ищет их и создает сообразно с новыми условиями жизни, стараясь по-сво-

ему наверстать потерянные для личной жизни молодые годы. Не нам осуждать их за это. Наше дело — с интересом и доброжелательством наблюдать за эволюцией жизни и искусства, развертывающейся на наших глазах по естественным законам природы.

Но есть область, в которой мы еще не устарели, напротив,— чем больше будем жить, тем будем в ней опытнее и сильнее. Здесь мы можем сделать многое,— можем помочь молодежи нашим знанием и опытом. Мало того, в этой области молодежь не обойдется без нас, если не захочет вторично открывать уже открытую Америку. Это область внешней и внутренней техники нашего искусства, равно обязательной для всех — молодых или старых, левого или правого направления, женщин или мужчин, талантливых или посредственных. Правильная постановка голоса, ритмичность, хорошая дикция одинаково нужны тому, кто пел в старое время «Боже, царя храни», и тем, кто поет теперь «Интернационал». И процессы актерского творчества остаются в своих природных, естественных основах теми же для новых поколений, какими были для старых. А между тем именно в этой области чаще всего вывихивают и калечат свою природу начинающие артисты. Мы можем им помочь, мы можем их предостеречь.

Есть и еще область, в которой наш опыт может пригодиться молодежи. Мы знаем, на основании пережитого, не на словах и не в теории только, что такое вечное искусство и намеченный ему самою природою путь, и мы знаем также, на основании личной практики, что такое модное искусство и его коротенькие тропинки. Мы имели возможность убедиться, что молодому человеку очень полезно на время сойти с торной дороги, с надежного, ведущего в даль шоссе, на тропинку и погулять на свободе, нарвать цветов и плодов, чтобы снова вернуться с ними на дорогу и неустанно продолжать свой путь. Но опасно совсем сбиться с основного пути, по которому с незапамятных времен шествует вперед искусство. Ведь тот, кто не знает этого вечного пути, обречен на скитания по тупикам и тропинкам, ведущим в дебри, а не к свету и простору.

Как же я могу поделиться с молодыми поколениями результатами моего опыта и предостеречь их от ошибок, порождаемых неопытностью? Когда я оглядываюсь теперь на пройденный путь, на всю мою жизнь в искусстве, мне хочется сравнить себя с золотоискателем, кото-

рому сперва приходится долго странствовать по непроходимым дебрям, чтобы открыть места нахождения золотой руды, а потом промывать сотни пудов песку и камней, чтобы выделить несколько крупинок благородного металла. Как золотоискатель, я могу передать потомству не труд мой, мои искания и лишения, радости и разочарования, а лишь ту драгоценную руду, которую я добыл.

Такой рудой в моей артистической области, результатом исканий всей моей жизни, является так называемая моя «система», нащупанный мною метод актерской работы, позволяющий актеру создавать образ роли, раскрывать в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее на сцене в красивой художественной форме.

Основой этого метода послужили изученные мною на практике законы органической природы артиста. Достоинства его в том, что в нем нет ничего, мной придуманного или не проверенного на практике, на себе или на моих учениках. Он сам собой естественно вытек из моего долголетнего опыта.

«Система» моя распадается на две главные части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой, 2) внутренняя и внешняя работа над ролью. Внутренняя работа над собой заключается в выработке психической техники, позволяющей артисту вызывать в себе творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение. Внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни. Работа над ролью заключается в изучении духовной сущности драматического произведения, того зерна, из которого оно создалось и которое определяет его смысл, как и смысл каждой из составляющих его ролей.

Самый страшный враг прогресса — предрассудок: он тормозит, он преграждает путь к развитию. Таким предрассудком в нашем искусстве является мнение, защищающее дилетантское отношение актера к своей работе. И с этим предрассудком я хочу бороться. Но для этого я могу сделать только одно: изложить то, что я познал за время моей практики, в виде какого-то подобия драматической грамматики, с практическими упражнениями. Пусть проделают их. Полученные результаты разубедят людей, попавших в тупик предрассудка.

Этот труд стоит у меня на очереди, и я надеюсь выполнить его в следующей книге.

ВОСПОМИНАНИЯ. СТАТЬИ. ОЧЕРКИ. РЕЧИ. БЕСЕДЫ.

РЕЧЬ ПЕРЕД ОТКРЫТИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБЩЕДОСТУПНОГО ТЕАТРА 14 ИЮНЯ 1989 г.

Ровно десять лет тому назад, в это же время, я с Ф. П. Комиссаржевским и покойным А. Ф. Федотовым был занят подготовительными работами по учреждению и открытию Московского общества искусства и литературы.

Таким образом, день открытия нашего нового дела, Художественно-общедоступного театра, совпадает с десятилетним юбилеем Общества искусства и литературы. Это подарок нашему юбиляру, подарок, который он должен поровну поделить с Филармоническим обществом.

Говорят, что Общество искусства и литературы своим десятилетним трудом заслужило некоторое внимание публики. Если это так, вспомним, что́ побороло равнодушие к нему публики: общая дружная совместная работа.

Пусть же этот девиз, как отцовское завещание, послужит руководящей нитью в жизни сегодняшнего новорожденного.

Мы все призваны быть его воспитателями. Для меня это давно ожидаемый, обетованный ребенок.

Не ради материальной выгоды мы так долго ждем его; для света, для украшения нашей прозаической жизни мы вымолили его себе. Оцените же хорошенько то, что попадает к нам в руки, чтобы нам не пришлось плакать, как плачет ребенок, сломав дорогую игрушку. Если мы с чистыми руками не подойдем к этому делу, мы замараем его, мы его испошлим и разбредемся по разным концам России: одни — чтобы вернуться к прозаическим, повседневным занятиям, другие — чтобы ради куска хлеба профанировать искусство на грязных провинциальных полутеатрах, полубалаганах. Не забудьте, что мы разойдемся запятнанными, осмеянными поделом,

так как мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер.

Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь.

Будьте же осторожны, не изомните этот прекрасный цветок, иначе он завянет и с него спадут все лепестки.

Ребенок чист по натуре. Окружающая обстановка вкореняет в него людские недостатки. Оберегайте его от них и вы увидите, что между нами вырастет существо более нас идеальное, которое очистит нас самих.

Ради такой цели оставим наши мелкие счеты дома; давайте собираться здесь для общего дела, а не для мелких дрязг и расчетов. Отрешимтесь от наших русских недостатков и позаимствуем у немцев их порядочность в деле, у французов их энергию и стремление ко всему новому. Пусть нами руководит девиз: «Общая совместная работа» — и тогда, поверьте мне, для всех нас

...настанет день,
Когда из мраморных чертогов храма,
Нами созданного, благовест святой
Раздастся с высоты и разорвется
Завеса туч, висевшая над нами
Всю зиму долгую, и упадут
Для нас на землю перлы и алмазы.

Приписка в 1900 г.

Все наши сотрудники, почти без исключения, вняли моим молениям. Хвала им!

Теперь, через два года, перлы и алмазы начинают только сыпаться. Дай бог только, чтоб они не ослепляли нас и не кружили трезвых голов — иначе «беда»,— придется вспомнить последний акт «Потонувшего колокола». Amen!

ИЗ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ К ТРУДУ О ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА

4. ГЕНИЙ

<Гении родятся веками, большие таланты — десятилетиями, таланты — годами, посредственности — днями, и бездарности — часами.

Гений — это избранник неба, стоящий вне всяких законов в искусстве. Он сам является законодателем для нас, он открывает нам новые горизонты, неведомые нам красоты и ведет нас за собой по новому пути.

Нам, обыкновенным смертным, остается преклоняться перед его талантом и восхищаться им, как лучшим даром неба. Эти исключительные люди создали нам то, чем мы живем на этом свете.

Их духовные запросы настолько возвышенны и смелы, что понимаются не сразу современным им человечеством. Вот почему нередко их побивают каменьями при жизни и воздвигают им памятники после смерти.

Сила таланта гения порабощает ум, чувства, убеждения человека. Его талант действует на нас неотразимо, и долго после его смерти последующие поколения разбирают шаг за шагом его деятельность, его творения, создавая на них целую литературу и новую школу. Так было с Пушкиным, Гоголем, Толстым, Бетховеном, Глинкой, Рафаэлем, Мочаловым и пр.>

Оставим в стороне всякие сравнения с этими избранниками неба и попытаемся лишь немного приблизиться к ним, без всякой надежды когда-нибудь достигнуть их высот.

<Нам, современным артистам, не видавшим на своем веку ни одного настоящего гения сцены, это необходимо. Тем более что создания покойных гениев сцены безвозвратно погибли с их кончиной.>

Говорят, Мочалов заставлял холодеть зрителя при монологе Гамлета об олене, раненном стрелой. Говорят, он вскакивал при этом на стул, и театр поднимался от этого движения. Не будем даже пытаться подражать ему в этом, чтоб не превратить трагедию в водевиль.

Все это я пишу для того, чтобы при дальнейших рассуждениях предупредить всякие сноски на игру гениальных наших предшественников, <к авторитету которых так любят прибегать посредственные артисты. Чтоб придать себе больше веса, они кричат: «Сам Мочалов делал это!» Ответ сам собой напрашивается на язык: «Вот именно поэтому вам-то это делать и не следует».>

Мочалов играл среди плохих декораций, в банально-театральном костюме, при тусклом свете керосиновых ламп и тем не менее производил потрясающее впечатление.

Тот же Мочалов, говорят, при отсутствии настроения играл не лучше посредственного актера. Было бы слишком самонадеянным подражать ему и в этом.

Я слышал, как один очень крупный современный артист возмущался роскошью обстановки, которой его окружили и которая, по его словам, отвлекала от него внимание публики.

Знаете, что я подумал?

«Он ломается. Не может быть, чтоб он был такого низкого мнения о своем таланте! Неужели его не хватит на то, чтоб по его желанию затмить игру горсти бездарных статистов и отвлечь внимание публики к себе от шелковых тканей, в которые были одеты артисты?»

Когда тот же талантливый актер стал мечтать о таком театре, где можно было бы играть в плохих костюмах, без декораций и тем сосредоточивать на себе одном все внимание зрителя, знаете ли, что я подумал: «Бедный! Он мнит себя гением, а на самом деле он только большой талант».

Предоставим же гениям потрясать публику, в каком бы виде и при каких бы условиях они ни появлялись перед нею, хотя бы в халате и ночных туфлях, и не будем самоуверенно подражать им в этом. Право, мы будем только смешны.

<Будь я режиссером в той труппе, которая имела бы счастье считать своим членом такого артиста, как Мочалов, знаете, как бы я поступал? Очень просто. Я бы ничего не делал в дни его участия. Вся моя работа ограничилась бы следующим. Во-первых, до спектакля и в антрактах всячески оберегать гения от случайностей, могущих испортить ему настроение. Во-вторых, бранить артистов, пытающихся рядом с Мочаловым пускать излишнюю игру. Зачем? С меня довольно впечатлений от его игры. Пусть только его партнеры скромно подают реплики гениальному артисту. В-третьих, я бы стоял у занавеса, поднимал и опускал бы его своевременно.
Стал бы я думать о декорациях, костюмах и народных сценах! Очень нужно! Охота терять время даром. Все равно никто их не заметит.

Я бы сел у занавеса и наслаждался Мочаловым. В те моменты, когда он уходил со сцены, я бы разбирался в впечатлениях от игры предыдущей сцены и с трепетом ждал бы его возвращения.

Я бы не учился даже, так как такой игре выучиться нельзя,— я только бы сидел и наслаждался, сберегая свои силы для следующего дня, когда назначен спектакль без его участия.

О, тут совсем иное дело!

Для того, чтобы хоть до некоторой степени приблизиться к тому впечатлению, до которого накануне поднял публику гениальный артист, режиссер должен сгруппировать вокруг себя все силы, которыми располагает его театр: талант артистов и их творческая работа, опыт, фантазия и изобретательность режиссера, декораторов, костюмеров, бутафоров, осветителей, художественные выдумки, звуки, световые эффекты, народные сцены, мелочи, детали и пр., и пр. Подобно дирижеру сильного, звучного и могучего оркестра, режиссер должен соединить всех и все воедино и направить опытной и талантливой рукой к одной общей цели: она указывается самим автором и заключается в идее, положенной в основании пьесы.

Талантливейшему режиссеру Мейнингенской труппы Л. Кронеку как-то высказали упрек в том, что привезенные им двери слишком хлопают, латы его рыцарей слишком гремят, статисты же слишком хорошо играют, отвлекая тем внимание от главных исполнителей. Кронек пожал плечами и очень пожалел о том, что его спектакли не произвели желаемого впечатления.

— Напротив! — горячились его собеседники.— Мы поражены, мы в безумном восторге... мы... мы... Мы ничего подобного не видали! Только теперь мы поняли значение и силу театра. Вы объяснили нам Шекспира, Шиллера! Вы... вы...

— Так в чем же дело? — спокойно прервал их Кронек.

— Нам казалось, что впечатление было бы еще сильнее, если бы артисты были... были...

— Талантливее? — подсказал им Кронек.— О! да, конечно. Дайте мне одного гения, и я подарю вам все двери.

Se non è vero, è ben trovato[1].>

После всего сказанного попробуйте же задать себе и разрешить несколько вопросов, например:

— Побоится ли гений хлопающих дверей, гремящих лат и играющих статистов?

---

[1] Если это и не правда, то хорошо выдумано *(ит.)*.

— Почему их так боятся талантливые, а тем более посредственные актеры?

— Не чувствуется ли в этой боязни признание своего бессилия?

— Не покажется ли нам самонадеянным со стороны большинства современных артистов их презрительное отношение к творческой деятельности режиссера, декоратора, костюмера, бутафора и пр. и пр. Не следует ли этим артистам ради собственной пользы желать хорошей художественной постановки и обстановки пьес, в которых они заняты?

Отрицая общую работу и сосредоточивая на себе весь интерес и внимание публики, не приравнивают ли они себя тем самым к гениям?

— Не покажутся ли вам странными пресса и критика, которые в подавляющем большинстве поддерживают заблуждения этих самоувлекающихся артистов?

— Много ли найдется таких лиц, которые сумеют в общем впечатлении, произведенном какой-нибудь пьесой, отделить творчество режиссера от творчества артистов?

— Не вызовут ли у вас улыбок нижеследующие строки, которые так часто встречаются в современных критических статьях о театре:

«К сожалению, фон задавил картину. Мы видели прекрасные декорации, археологические стулья, ткани, кубки, толпу, магической рукой воскрешенную и перенесенную из XVI века на подмостки современной сцены. Мы любовались звуками, пением птиц, хлопаньем дверей. Словом, нас окружили атмосферой наших далеких предков, но... героя пьесы мы не видали. Его же изображал наш маститый, высокоталантливый артист *X* и, если б он не был задавлен...» и т. д.

Должен ли благодарить, или обижаться артист за такую статью своего доброжелателя? Подумайте, кого тут хвалят — режиссера или высокоталантливого артиста?

— Что если бы режиссер в угоду такому артисту отнял у пьесы ансамбль и обстановку,— поблагодарил бы его автор пьесы? Не провалилась ли бы его пьеса и благодаря этому не пришлось ли бы высокоталантливому актеру играть при пустом театре, или совсем прекратить свою талантливую игру, утешая себя мыслью, что публика не доросла до пьесы и его исполнения роли?

Нет. Только злейший враг может советовать даже очень талантливому актеру взвалить на свои плечи всю тяжесть и ответственность за успех всей пьесы. Эта ноша по плечу одному гению, но и он, затмив своей игрой все другие недостатки постановки и обстановки, окажется бессильным олицетворить всю пьесу во всем ее объеме.

Наконец, задайте себе последний вопрос. Видало ли современное поколение настоящих гениев артистов? Я говорю о таких гениях, которые действовали на вас так же неотразимо, подавляюще, как действуют произведения Шекспира, Бетховена, Пушкина, Гоголя и пр. Таких гениев сцены, которые порабощали ваш ум и чувства и заставляли умолкнуть критика, таящегося в каждом человеке!

Я бывал под властью, под безотчетным обаянием таких великих артистов, как Сальвини (отец), Элеонора Дузе, но даже их огромного таланта не хватало на то, чтоб в течение всего вечера заставлять замолкнуть во мне голос критика. Минутами, сценами, они, правда, царили в моей душе, но никогда они не заставляли меня быть безучастным к тому антихудожественному безобразию, которое окружало их, ни разу я не ушел из театра с цельным впечатлением от всей пьесы. Как часто, почти всегда, я отдаюсь во власть Пушкина, Бетховена, всегда их гений заглушает голос моего критика, когда я читаю или слушаю их творения.

5. [ЗАМЕТКИ ОБ УСЛОВНОСТИ, ПРАВДЕ И КРАСОТЕ]

I

Искусство свободно само по себе, но люди сковали и его бесчисленными условностями, правилами, традициями. Надо знать и привыкнуть к ним, прежде чем непосредственно воспринимать впечатления со сцены. Ниже мы коснемся подробно всех этих условностей и традиций сцены, пока же припомним из них некоторые, самые необходимые. Люди установили, что искусство воссоздает не реальную, а художественную правду жизни. Искусство служит красоте, но что такое красота, никто не знает.

Чтоб воспринимать эту не известную никому красоту, надо быть художником, а не простым человеком. Несмотря на то, что вкус человека, его стремления, верования, идеалы меняются и идут вперед с веками, в свободном искусстве существуют неизменные, раз навсегда установленные законы вечной красоты. Повторяю, той самой красоты, которая никому не известна. Несмотря на то, что сценическое искусство называют собирательным, установлено, что в драме главную роль всегда играет драматическое искусство, а художественно-декоративное и другие искусства несут служебную роль, являясь только фоном для артистов.

В оперном сценическом искусстве главную роль играет музыка, в хореографическом — танцы и т. д.

На основании этого правила говорят, что детальность разработки художественного фона и даже костюма главного действующего лица вредна для него, так как отвлекает внимание публики от героев представления и пьесы. Надо, чтоб публика видела и чувствовала душу артиста, его роли, а не автора всего творения. Оказывается поэтому, что не всегда безопасно окружать главных исполнителей обстановкой, верной эпохе или быту. Говорят, что таким образом можно превратить театр в антикварную лавку или этнографический музей. Театр же должен всегда оставаться театром. Далее существуют очень сложные и путаные законы гармонии частей и отношения их к общему и т. д. и т. д.

Несмотря на успехи техники во всех ее областях, прогресс не коснулся архитектуры театрального здания. Вот почему неискушенному зрителю и тут необходимо привыкнуть ко многим традиционным условностям. Например, в жизни свет падает от солнца сверху, в театре, наоборот, снизу. В природе не существует размеренной правильности линий, в театре же установлены планы, и деревья ставятся прямыми выравненными рядами. В жизни нельзя человеку протянуть руку до второго этажа большого каменного дома, на сцене это оказывается возможным. В жизни дома, каменные колонны, стены всегда стоят неподвижно, а в театрах они шевелятся от малейшего дуновения ветра. На сцене комнаты обставляют всегда не так, как в жизни, и дома строятся совсем иначе. Например, я никогда не видал в жизни такой комнаты, которая указывается авторами почти во всех пьесах: направо и налево на первом плане двери; двери посередине

в задней стене; на втором плане направо и налево окна. Попробуйте выстроить такой дом... В жизни это окажется невозможным, но для художественной, условной правды этот вопрос не важен и разрешается свободно. В природе небо никогда не похоже на ряды висящих голубых полотен, на сцене же оно всегда изображается таким образом. Наконец, в жизни события сменяются непрерывно, дни текут за днями без всякого вмешательства капельмейстера и оркестра музыки. На сцене же события связываются между собой польками или галопами.

Нормальные люди в жизни никогда не разговаривают сами с собой, на сцене же они думают вслух и любят рассказывать даже плохо знакомым лицам свою биографию и описывать тончайшие изгибы души. В жизни доктора занимаются медициной, на сцене же они любят впутываться в чужие семейные дела. Наоборот, профессора на сцене любят очень свое дело и не пропускают случая, чтоб прочесть обширную лекцию, осветив трактуемый вопрос со всех точек. Они всегда носят длинные волосы, а борода их бывает с проседью. На сцене прислуга очень любопытна и, подобно докторам, не любит заниматься своим настоящим делом.

II

Приверженцы школ и правил в искусстве имеют только одну свою красоту и не признают других. Так, одни поклоняются правильным, другие — искривленным линиям, одни — простоте, другие — вычур[ности].

Каждый в отдельности убежден, что его красота правильная и единственная.

— Да посмотрите вы, законники в искусстве, вокруг, на мир божий. Посмотрите на небо и облака, каких только линий и красок в них нет,— правильные и вычурные, до которых еще и недодумывались, и все они просты и естественны, как все в природе. Красота разбросана везде, где жизнь. Она разнообразна, как природа, и никогда, слава богу, не уложится ни в какие рамки и условности. Вместо того чтобы сочинять новые правила, станьте ближе к природе, к естественному, то есть к богу, и тогда вы поймете не одну, а неисчислимые красоты бога, кото-

рые закрылись от вас благодаря правилам и условностям.

Поэтому — красив Римлянин, но красив и Аким, скрывающий под грязным полушубком чистую душу. (Даже оперетки — искусство, раз что они действуют на естественные и здоровые чувства молодости.)

Условностей нет.

То, что публика желает видеть актера и его освещают рампой,— это не условность (а условие), или самая малая ее часть.

То, что актеру приходится говорить громко, чтоб его слышали,— это тоже ничтожная условность. Бог даст, со временем техника уничтожит эти ничтожные условности.

Но раз что есть неизбежные условности, это еще не причина создавать новые. Коли есть одна, пусть будет все условно. Или все, или [ничего]. Это чисто русская, купеческая привычка. Если есть условности в театре, пусть будет их возможно меньше, а не больше. Это логичнее. Пусть техника и изобретения вступят в борьбу с остатками условности для того, чтобы очистить искусство и сделать его ближе к природе, то есть к богу, пусть рядом с этим существует красота, вроде Дункан — наивная и не обращающая внимания на все окружающее и потому не замечающая этой условности.

III

Что же называется художественным и нехудожественным впечатлением?

Это легче всего выяснить на примерах.

При виде стаи собак, разрывающих свою жертву, впечатление получается сильное, но вместе с тем и неприятное.

Оно гнетет и оскорбляет человека.

Такое впечатление, принижающее чувство, называют антихудожественным.

Совсем иное впечатление производит, например, самоотверженное спасение утопающего в море отважным смельчаком.

Это зрелище волнует не меньше, но вместе с тем оно возбуждает в наших душах благородные, любовные и благодарные чувства к герою и спасенной жертве.

Эти чувства возвышают душу.

Такие благородные впечатления называются художественными.

Не следует забывать, однако, что в жизни такие сцены не всегда выливаются в красивые формы. Так, например: герой, спасающий утопающего, не постеснится обнажить свое тело. Оно может быть и уродливо; в критическую минуту герой может крикнуть такое слово, которое недопустимо цензурой, а захлебнувшийся человек не будет заботиться о той позе, которую случайно примет его тело в страшную для него минуту.

Нужно ли артисту на сцене обнажать свое уродливое тело, произносить нецензурные слова или в подражание действительности принимать такую позу, которая могла бы вызвать гримасу или улыбку публики?

На сцене все эти реальные подробности излишни, раз что они портят впечатление или отвлекают внимание публики от главного духовного смысла сцены.

Итак, излишние подражания действительности могут повредить сценическому впечатлению.

Еще хуже в искусстве — это боязнь действительности. Она убивает все живое и дает мертвое впечатление. Такое впечатление недостойно искусства, оно уместно в балагане.

Люди с узкими творческими способностями очень склонны ограничиваться такими впечатлениями. В свое оправдание они ложно истолковывают законы искусства и тем ограничивают свободу творчества и впечатления.

Следует остерегаться педантизма в нашем искусстве. Нельзя уменьшать границы творчества до мещанской узости или банальной сентиментальности.

Искусство шире и смелее, чем думают педанты. Оно отыскивает красоту не только в пастушеских сентиментальных идиллиях, но и в грязи крестьянской избы.

Этого мало.

Искусство нередко умышленно прибегает к очень смелым контрастам для усиления красочности впечатления.

Ни поэт, ни артист не должны бояться черных красок на своей палитре, ради выделения светлых пятен своих сценических созданий. Они нередко прибегают к резким и не всегда красивым впечатлениям, чтоб ярче выделить светлое пятно художественного создания.

Это светлое пятно составляет главную прелесть их творения. Так, например, этот прием применен Гауптманом в его пьесе «Ганнеле». В ней грязь ночлежного приюта смело оттеняет небо и ангелов.

IV

Искренность и простота — дорогие свойства таланта. Ради них прощаются многие недостатки. Всегда приятно верить артисту и видеть в нем живое лицо. Даже в таких случаях, когда такие таланты выказывают недостаток силы или темперамента, они остаются верными себе и не прибегают к условности для усиления впечатления.

Поэтому и в такие минуты эти таланты умеют заменить силу впечатления верой в их искренность. Конечно, простота и искренность могут быть несценичными, бледными, но едва ли таких артистов можно назвать талантами, хотя бы потому, что их способность воздействия слишком ничтожна.

Простота и искренность не покидают артиста и в перевоплощении, и тут он заставляет публику верить в действительность создаваемого образа. Приятно верить человеку, и потому такие таланты всегда желательны на сцене.

В противоположность им бывают таланты сценического пафоса и позы. Эти артисты далеки от правды и потому не могут играть простых, жизненных ролей. Я не поклоняюсь таким дарованиям, хотя не могу отрицать их. В ролях классических, где они обыкновенно применяют свои силы, они, правда, обманывают людей, мало знакомых с жизнью средних веков. Они верят тому, что в ту отдаленную эпоху люди не говорили, а кричали и декламировали, что они никогда не ходили и не садились просто, а как-то особенно, по-оперному. Публика слишком приучена к тому, что испанский плащ требует условной придуманной позы.

Иногда нельзя отрицать ее красоту, но сама красота эта театральная, а не художественная. Нельзя отрицать и впечатления от таких артистов, но оно зависит от их личного темперамента. Условность позы не помогает, а вредит впечатлению.

В иностранных театрах, где веками создавалась такая школа, можно ее выносить с грехом пополам, так как

и язык и темперамент французов и итальянцев подходят к этому. Их горячность подкупает.

Но когда немецкие, английские и русские актеры стараются им подражать, получается театральный испанец.

Такой взгляд, несомненно, ошибочен, и придет время, когда они убедятся, что и в испанских плащах можно говорить просто и искренно о звездах, о небе, о луне и любви к отечеству.

Публика должна верить артисту и считать его создания живыми лицами. Это достигается искренностью и простотой таланта. Такие таланты сценичны, приятны.

Искренние таланты очень ценятся на сцене.

Эти свойства заставляют публику верить артисту — ведь всегда приятно верить человеку,— и потому театральная толпа охотно отдается во власть искреннего актера.

При искренней и простой передаче артистом роли сценическое действие превращается в действительную жизнь, а воплощаемый образ начинает жить; нередко неестественное становится правдоподобным, сложное чувство — понятным.

А. П. ЧЕХОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

Воспоминания

Где и когда я познакомился с Антоном Павловичем Чеховым — не помню. Вероятно, это случилось в 18... .

В первый период нашего знакомства, то есть до возникновения Художественного театра, мы изредка встречались с ним на официальных обедах, юбилеях, в театрах.

Эти встречи не оставили в моей памяти никакого следа, за исключением трех моментов.

Помню встречу в книжном магазине А. С. Суворина в Москве.

Сам хозяин, в то время издатель Чехова, стоял среди комнаты и с жаром порицал кого-то. Незнакомый господин в черном цилиндре и сером макинтоше в очень почтительной позе стоял рядом, держа только что купленную пачку книг, а А. П., опершись о прилавок, просматривал переплеты лежащих подле него книг и изредка прерывал речь А. С. Суворина короткими фразами, которые принимались взрывом хохота.

Очень смешон был господин в макинтоше. От прилива смеха и восторга он бросал пачку книг на прилавок и спокойно брал ее опять, когда становился серьезным.

Антон Павлович обратился и ко мне с какой-то приветливой шуткой, но я не оценил тогда его юмора.

Мне трудно покаяться в том, что Антон Павлович был мне в то время мало симпатичен.

Он мне казался гордым, надменным и не без хитрости. Потому ли, что его манера запрокидывать назад голову придавала ему такой вид,— но она происходила от его близорукости: так ему было удобнее смотреть через пенсне. Привычка ли глядеть поверх говорящего с ним, или суетливая манера ежеминутно поправлять пенсне делали его в моих глазах надменным и неискренним, но на самом-то деле это происходило от милой застенчивости, которой я в то время уловить не мог.

Другая малозначащая встреча, уцелевшая у меня в памяти, произошла в Москве, в театре Корша, на музыкально-литературном вечере в пользу фонда литераторов.

Я в первый раз выступал в настоящем театре перед настоящей публикой и был очень занят собой.

Не без умысла оставил я верхнее платье не за кулисами, как полагается актерам, а в коридоре партера. Я рассчитывал надеть его здесь, среди любопытных взоров той публики, которую я собирался поразить.

В действительности случилось иначе. Мне пришлось торопиться, чтоб уйти незамеченным.

В эту-то критическую минуту и произошла встреча с Антоном Павловичем.

Он прямо подошел ко мне и приветливо обратился со следующими словами:

— Вы же, говорят, чудесно играете мою пьесу «Медведь». Послушайте, сыграйте же. Я приду смотреть, а потом напишу рецензию.

Помолчав, он добавил:

— И авторские получу.

Помолчав еще, он заключил:

— 1 руб. 25 коп.

Признаться, я обиделся тогда, зачем он не похвалил меня за только что исполненную роль.

Теперь я вспоминаю эти слова с умилением.

Вероятно, А. П. хотел ободрить меня своей шуткой после только что испытанной мною неудачи.

Обстановка третьей и последней уцелевшей в моей памяти встречи первого периода знакомства с А. П. такова: маленький, тесный кабинет редактора известного журнала.

Много незнакомых людей.

Накурено.

Известный в то время архитектор и друг А. П. Чехова демонстрировал план здания для народного дома, чайной и театра. Я робко возражал ему по своей специальности.

Все глубокомысленно слушали, а А. П. ходил по комнате, всех смешил и, откровенно говоря, всем мешал. В тот вечер он казался особенно жизнерадостным: большой, полный, румяный и улыбающийся.

Тогда я не понимал, что его так радовало.

Теперь я знаю.

Он радовался новому и хорошему делу в Москве. Он был счастлив тем, что к темным людям проникнет маленький луч света. И после всю жизнь его радовало все, что красит человеческую жизнь.

— Послушайте! это же чудесно,— говорил он в таких случаях, и детски чистая улыбка молодила его.

Второй период нашего знакомства с Антоном Павловичем богат дорогими для меня воспоминаниями.

Весной 189/7/ года зародился Московский Художественно-общедоступный театр.

Пайщики набирались с большим трудом, так как новому делу не пророчили успеха.

Антон Павлович откликнулся по первому призыву и вступил в число пайщиков. Он интересовался всеми мелочами нашей подготовительной работы и просил писать ему почаще и побольше.

Он рвался в Москву, но болезнь приковывала его безвыездно к Ялте, которую он называл Чертовым островом, а себя сравнивал с Дрейфусом.

Больше всего он, конечно, интересовался репертуаром будущего театра.

На постановку его «Чайки» он ни за что не соглашался. После неуспеха ее в С.-Петербурге это было его больное, а следовательно, и любимое детище.

Тем не менее в августе 1898 года «Чайка» была включена в репертуар. Не знаю, каким образом Вл. И. Немирович-Данченко уладил это дело.

Я уехал в Харьковскую губернию писать.

Это была трудная задача, так как, к стыду своему, я не понимал пьесы. И только во время работы, незаметно для себя, я вжился и бессознательно полюбил ее. Таково свойство чеховских пьес. Поддавшись обаянию, хочется вдыхать их аромат.

Скоро из писем я узнал, что А. П. не выдержал и приехал в Москву. Приехал он, вероятно, для того, чтобы следить за репетициями «Чайки», которые уже начались тогда. Он очень волновался. К моему возвращению его уже не было в Москве. Дурная погода угнала его назад в Ялту. Репетиции «Чайки» временно прекратились.

Настали тревожные дни открытия Художественного театра и первых месяцев его существования.

Дела театра шли плохо. За исключением «Федора Иоанновича», делавшего большие сборы, ничто не привлекало публики. Вся надежда возлагалась на пьесу Гауптмана «Ганнеле», но московский митрополит Владимир нашел ее нецензурной и снял с репертуара театра.

Наше положение стало критическим, тем более что на «Чайку» мы не возлагали материальных надежд.

Однако пришлось ставить ее. Все понимали, что от исхода спектакля зависела судьба театра.

Но этого мало. Прибавилась еще гораздо большая ответственность. Накануне спектакля, по окончании малоудачной генеральной репетиции, в театр явилась сестра Антона Павловича — Мария Павловна Чехова.

Она была очень встревожена дурными известиями из Ялты.

Мысль о вторичном неуспехе «Чайки» при тогдашнем положении больного приводила ее в ужас, и она не могла примириться с тем риском, который мы брали на себя.

Мы тоже испугались и заговорили даже об отмене спектакля, что было равносильно закрытию театра.

Нелегко подписать приговор своему собственному созданию и обречь труппу на голодовку.

А пайщики? Что они сказали бы? Наши обязанности по отношению к ним были слишком ясны.

На следующий день в 8 часов занавес раздвинулся. Публики было мало. Как шел первый акт — не знаю. Помню только, что от всех актеров пахло валериановыми каплями. Помню, что мне было страшно сидеть в темноте и спиной к публике во время монолога Заречной и что я незаметно придерживал ногу, которая нервно тряслась.

Казалось, что мы провалились. Занавес закрылся при гробовом молчании. Актеры пугливо прижались друг к другу и прислушивались к публике.

Гробовая тишина.

Из кулис тянулись головы мастеров и тоже прислушивались.

Молчание.

Кто-то заплакал. Книппер подавляла истерическое рыдание. Мы молча двинулись за кулисы.

В этот момент публика разразилась стоном и аплодисментами. Бросились давать занавес.

Говорят, что мы стояли на сцене вполоборота к публике, что у нас были страшные лица, что никто не догадался поклониться в сторону залы и что кто-то из нас даже сидел. Очевидно, мы не отдавали себе отчета в происходившем.

В публике успех был огромный, а на сцене была настоящая пасха. Целовались все, не исключая посторонних, которые ворвались за кулисы. Кто-то валялся в истерике. Многие, и я в том числе, от радости и возбуждения танцевали дикий танец.

В конце вечера публика потребовала посылки телеграммы автору.

С этого вечера между всеми нами и Антоном Павловичем установились почти родственные отношения.

Первый сезон окончился, и наступила весна, зазеленели деревья.

Вслед за ласточками перебрался на север и Антон Павлович.

Он поместился в маленькой квартире своей сестры, на Малой Дмитровке, Дегтярный переулок, дом Шишкова.

Самый простой стол посреди комнаты, такая же чернильница, перо, карандаш, мягкий диван, несколько стульев, чемодан с книгами и записками, словом, только необходимое и ничего лишнего. Это была обычная обстановка его импровизированного кабинета во время путешествия.

Со временем комната пополнилась несколькими эскизами молодых художников, всегда талантливыми, новыми по направлению и простыми. Тема этих картин в большинстве случаев тоже самая простая — русский пейзаж в духе Левитана: березки, речка, поле, помещичий дом и пр.

А. П. не любил рамок, и потому обыкновенно этюды прикреплялись к стене кнопками.

Скоро на письменном столе появились тоненькие тетрадочки. Их было очень много. Антон Павлович был занят в то время корректурой своих мелких, забытых им рассказов самой ранней эпохи. Он готовил своему издателю Марксу новый выпуск мелких рассказов. Знакомясь с ними вновь, он добродушно хохотал, и тогда его густой баритон переливался по всей маленькой квартире.

Рядом с его комнатой часто шумел самовар, а вокруг чайного стола, точно калейдоскоп, сменялись посетители. Одни приходили, другие уходили.

Здесь часто и долго сиживали покойный художник Левитан, поэт Бунин, Вл. И. Немирович-Данченко, артист нашего театра Вишневский, Сулержицкий и многие другие.

Среди этой компании обыкновенно сидела какая-нибудь мужская или женская фигура, почти никому не известная. Это была или поклонница, или литератор из Сибири, или сосед по имению, товарищ по гимназии, или друг детства, которого не помнил сам хозяин.

Эти господа стесняли всех, и особенно самого А. П. Но он широко пользовался завоеванным себе правом: исчезать от гостей. Тогда из-за закрытой двери слышалось его покашливание и мерные шаги по комнате. Все привыкли к этим исчезновениям и знали, что, если соберется общество во вкусе А. П., он чаще появляется и даже сидит с ним, поглядывая через pince-nez на молчаливую фигуру непрошеного гостя.

Сам он не мог не принять посетителя или тем более намекнуть на то, что он засиживался. Мало того, А. П. сердился, когда это делали за него, хотя и улыбался от удовольствия, когда кто-нибудь удачно справлялся с таким посетителем. Если незнакомец слишком засиживался, А. П., бывало, приотворит дверь кабинета и вызовет к себе кого-нибудь из близких.

— Послушайте же,— шептал он ему убедительно, плотно притворяя дверь,— скажите же ему, что я не знаю его, что я же никогда не учился в гимназии. У него же повесть в кармане, я же знаю. Он останется обедать, а потом будет читать... Нельзя же так... Послушайте...

Когда раздавался звонок, которого не любил А. П., он быстро садился на диван и сидел смирно, стараясь

не кашлять. Все в квартире затихало, и гости замолкали или прятались по углам, чтоб при отворении двери вновь пришедший не догадался о присутствии живых лиц в квартире.

Слышалось шуршание юбок Марии Павловны, потом шум дверной цепи и разговор двух голосов.

— Занят? — восклицал незнакомый голос.

Длинная пауза.

— А-ха! — соображал он что-то.

Опять молчание. Потом долетали только отдельные слова.

— Приезжий — только две минутки.

— Хорошо, передам,— отвечала Мария Павловна.

— Небольшой рассказ... пьеса...— убеждал незнакомец.

— До свидания,— прощалась Мария Павловна.

— Низкий, низкий поклон... компетентное мнение такого человека...

— Хорошо, передам,— твердила Мария Павловна.

— Поддержка молодых талантов... обязательно просвещенное покровительство...

— Непременно. До свидания,— еще любезнее прощалась Мария Павловна.

— Ох, виноват! — тут слышались: падение свертка, шорох бумаги, потом надевание калош, опять: — До свидания! Низкое, глубокое, преисполнен... минуты эстетического... глубокого... преисполнен до глубины...

Наконец дверь захлопывалась, и Мария Павловна клала на письменный стол несколько растрепанных рукописей с оборванной веревкой.

— Скажите же им, что я не пишу больше... Не нужно же писать...— говорил А. П., глядя на рукопись.

Тем не менее А. П. не только читал все эти рукописи, но и отвечал присылавшим их.

* * *

Не думайте, чтоб после успеха «Чайки» и нескольких лет его отсутствия наша встреча была трогательна. А. П. сильнее обыкновенного пожал мне руку, мило улыбнулся—и только. Он не любил экспансивности. Я же чувствовал в ней потребность, так как сделался восторженным поклонником его таланта. Мне было уже трудно относиться к нему просто, как раньше, и я чувствовал себя маленьким в присутствии знаменитости. Мне хоте-

лось быть больше и умнее, чем меня создал бог, и потому я выбирал слова, старался говорить о важном и очень напоминал психопатку в присутствии кумира. Антон Павлович заметил это и конфузился. И много лет после я не мог установить простых отношений, а ведь только их А. П. и искал со всеми людьми.

Кроме того, при этом свидании я не сумел скрыть впечатления фатальной перемены, происшедшей в нем. Болезнь сделала свое жестокое дело. Быть может, мое лицо испугало А. П., но нам было тяжело оставаться вдвоем.

К счастью, скоро пришел Немирович-Данченко, и мы заговорили о деле. Оно состояло в том, что мы хотели получить право на постановку его пьесы «Дядя Ваня».

— Зачем же, послушайте, не нужно — я же не драматург,— отнекивался А. П.

Хуже всего было то, что императорский Малый театр хлопотал о том же. А. И. Южин, так энергично отстаивавший интересы своего театра, не дремал.

Чтоб избавиться от мучительной необходимости обидеть отказом кого-нибудь из нас, А. П. придумывал всевозможные причины, чтоб не дать пьесы ни тому, ни другому театру.

— Мне же необходимо переделать пьесу,— говорил он Южину, а нас он уверял: — Я же не знаю вашего театра. Мне же необходимо видеть, как вы играете.

Случай помог нам. Кто-то из чиновников императорского театра пригласил А. П. для переговоров. Конечно, было бы правильнее, если б чиновник сам потрудился приехать к А. П.

Разговор начался весьма странно. Прежде всего чиновник спросил знаменитого писателя:

— Чем вы занимаетесь?

— Пишу,— ответил изумленный Антон Павлович.

— То есть, разумеется, я знаю... но... что вы пишете? — запутывался чиновник.

А. П. потянулся за шляпой, чтобы уходить.

Тогда его превосходительство еще неудачнее поспешил перейти прямо к делу. Оно состояло в том, что репертуарная комиссия, просмотревшая «Дядю Ваню», не согласилась с выстрелом в третьем акте. Необходимо было переделать финал. В протоколе были изложены приблизительно следующие необъяснимые мотивы: нельзя допу-

скать, чтоб в профессора университета, дипломированное лицо, стреляли из пистолета.

После этого А. П. раскланялся и ушел, попросив прислать ему копию этого замечательного протокола. Он показывал нам его с нескрываемым возмущением.

После этого комико-драматического происшествия вопрос решился сам собой. Тем не менее А. П. продолжал настойчиво твердить:

— Я же не знаю вашего театра.

Это была хитрость. Ему просто хотелось посмотреть «Чайку» в нашем исполнении. И мы дали ему эту возможность.

За неимением постоянного помещения наш театр временно обосновался в Никитском театре. Там и был объявлен спектакль без публики. Туда были перевезены все декорации.

Обстановка грязного, пустого, неосвещенного и сырого театра с вывезенной мебелью, казалось бы, не могла настроить актеров и их единственного зрителя. Тем не менее спектакль доставил удовольствие Антону Павловичу. Вероятно, он очень соскучился о театре за время «ссылки» в Ялте.

С каким почти детским удовольствием он ходил по сцене и обходил грязные уборные артистов. Он любил театр не только с показной его стороны, но и с изнанки.

Спектакль ему понравился, но некоторых исполнителей он осуждал. В том числе и меня за Тригорина.

— Вы же прекрасно играете,— сказал он,— но только не мое лицо. Я же этого не писал.

— В чем же дело? — спрашивал я.

— У него же клетчатые панталоны и дырявые башмаки.— Вот все, что пояснил мне А. П. на мои настойчивые приставания.

— Клетчатые же панталоны... и сигару курит вот так...— Он неискусно пояснил слова действием.

Больше я от него ничего не добился.

И он всегда так высказывал свои замечания: образно и кратко.

Они удивляли и врезались в память. А. П. точно задавал шарады, от которых не отделаешься до тех пор, пока их не разгадаешь.

Эту шараду я разгадал только через шесть лет, при вторичном возобновлении «Чайки».

В самом деле, почему я играл Тригорина хорошеньким франтом в белых панталонах и таких же туфлях? Неужели потому, что в него влюбляются? Разве этот костюм типичен для русского литератора? Дело, конечно, не в клетчатых брюках, драных башмаках и сигаре. Нина Заречная, начитавшаяся милых, но пустеньких небольших рассказов Тригорина, влюбляется не в него, а в свою девическую грезу. В этом и трагедия подстреленной чайки. В этом насмешка и грубость жизни. Первая любовь провинциальной девочки не замечает ни клетчатых панталон, ни драной обуви, ни вонючей сигары. Это уродство жизни узнается слишком поздно, когда жизнь изломана, все жертвы принесены, а любовь обратилась в привычку. Нужны новые иллюзии, так как надо жить,— и Нина ищет их в вере.

Однако я отвлекся.

Исполнение одной из ролей он осудил строго до жестокости. Трудно было предположить ее в человеке такой исключительной мягкости. А. П. требовал, чтоб роль была отобрана немедленно. Не принимал никаких извинений и грозил запретить дальнейшую постановку пьесы.

Пока шла речь о других ролях, он допускал милую шутку над недостатками исполнения, но стоило заговорить о неудавшейся роли, как А. П. сразу менял тон и тяжелыми ударами бил беспощадно.

— Нельзя же, послушайте. У вас же серьезное дело,— говорил он.

Вот мотив его беспощадности.

Этими же словами выяснилось и его отношение к нашему театру. Ни комплиментов, ни подробной критики, ни поощрений он не высказывал.

Всю эту весну благодаря теплой погоде А. П. провел в Москве и каждый день бывал на наших репетициях.

Он не вникал в нашу работу. Он просто хотел находиться в атмосфере искусства и болтать с веселыми актерами. Он любил театр, но пошлости в нем он не выносил. Она заставляла его или болезненно съеживаться, или бежать оттуда, где она появлялась.

— Мне не нужно, позвольте, меня ждут.— И он уходил домой, усаживался на диван и думал.

Через несколько дней, точно рефлексом, А. П. произносил для всех неожиданно какую-то фразу, и она метко характеризовала оскорбившую его пошлость.

— Прррынципуально протестую,— неожиданно промолвил он однажды и закатился продолжительным хохотком. Он вспомнил невообразимо длинную речь одного не совсем русского человека, говорившего о поэзии русской деревни и употреблявшего это слово в своей речи.

* * *

Мы, конечно, пользовались каждым случаем, чтобы говорить о «Дяде Ване», но на наши вопросы А. П. отвечал коротко:

— Там же все написано.

Однако один раз он высказался определенно. Кто-то говорил о виденном в провинции спектакле «Дяди Вани». Там исполнитель заглавной роли играл его опустившимся помещиком, в смазных сапогах и в мужицкой рубахе. Так всегда изображают русских помещиков на сцене. Боже, что сделалось с А. П. от этой пошлости!

— Нельзя же так, послушайте. У меня же написано: он носит чудесные галстуки. Чудесные! Поймите, помещики лучше нас с вами одеваются.

И тут дело было не в галстуке, а в главной идее пьесы. Самородок Астров и поэтически нежный дядя Ваня глохнут в захолустье, а тупица профессор блаженствует в С.-Петербурге и вместе с себе подобными правит Россией.

Вот затаенный смысл ремарки о галстуке...

«Дядя Ваня» имел у нас большой успех. По окончании спектакля публика требовала: «Телеграмму Чехову!»

* * *

Судя по письмам, А. П. жил всю зиму мечтой о поездке в Москву. Теперь он душевно привязался к нашему театру, которого ни разу не видел, если не считать импровизированного спектакля «Чайки».

Он задумал написать пьесы для нас.

«Но для этого необходимо видеть ваш театр»,— твердил он в своих письмах.

Когда стало известно, что доктора запретили ему весеннюю поездку в Москву, мы поняли его намеки и решили ехать в Ялту со всей труппой и обстановкой.

...-го апреля 1900 года вся труппа с семьями, декорациями и обстановкой для четырех пьес выехала из Моск-

вы в Севастополь. За нами потянулись кое-кто из публики, фанатики Чехова и нашего театра и даже один известный критик С. В. Васильев (Флеров). Он ехал со специальной целью давать подробные отчеты о наших спектаклях.

Это было великое переселение народов. Особенно запомнился мне в этом путешествии А. Р. Артем, который в первый раз в жизни расставался со своей женой. В дороге он выбрал себе «женой» А. Л. Вишневского, который стал за это время его энергией, его волей. Подъезжая к Севастополю, А. Р. Артем спрашивал всех, есть ли там извозчики, не пришлось бы идти пешком в горы и т. д.

Очень часто, когда долго не было А. Л. Вишневского, А. Р. Артем посылал за ним. Всю дорогу старик говорил о смерти и был очень мрачен.

Под Севастополем, когда начались тоннели, скалы, красивые места, вся труппа высыпала на площадку. Вышел в первый раз за всю дорогу и мрачный Артем под конвоем А. Л. Вишневского. А. Л. Вишневский со свойственным ему темпераментом стал утешать Артема: «Нет, не умрешь ты, Саша! Зачем тебе умирать! Смотри: чайки, море, скалы,— нет, не умрешь ты, Саша!»

А Артем, в котором под влиянием этих скал, моря, красивых поворотов, по которым мчался поезд, проснулся художник, смотрел уже горящими глазами на окружающие его картины, вдруг тряхнул головой и, зло повернувшись к А. Л. Вишневскому, коварно проговорил:

— Еще бы я умер! Чего захотел!

И, досадливо отвернувшись, добавил:

— Ишь, что выдумал!

Крым встретил нас неприветливо. Ледяной ветер дул с моря, небо было обложено тучами, в гостиницах топили печи, а мы все-таки мерзли.

Театр стоял еще заколоченным с зимы, и буря срывала наши афиши, которых никто не читал.

Мы приуныли.

Но вот взошло солнце, море улыбнулось, и нам стало весело.

Пришли все-таки люди, отодрали щиты от театра и распахнули двери. Мы вошли туда. Там было холодно, как в погребе. Это был настоящий подвал, который не выветришь и в целую неделю, а через два-три дня надо было уже играть. Больше всего мы беспокоились об Ан-

тоне Павловиче, как он будет тут сидеть в этом затхлом воздухе. Целый день наши дамы выбирали места, где ему лучше было бы сидеть, где меньше дует. Наша компания все чаще стала собираться около театра, вокруг которого закипела жизнь.

У нас праздничное настроение — второй сезон, все разоделись в новые пиджаки, шляпы, все это молодо, и ужасно всем нравилось, что мы актеры. В то же время все старались быть чрезмерно корректными — это, мол, не захудалый какой-нибудь театр, а столичная труппа.

Наконец, явилась какая-то расфранченная дама. Она объявила себя местной аристократкой, другом Чехова и потребовала литерную ложу на все спектакли. За ней потянулась к кассе публика и очень скоро разобрала все билеты на четыре объявленных спектакля.

Ждали приезда Чехова. Пока О. Л. Книппер, отпросившаяся в Ялту, ничего не писала нам оттуда, и это беспокоило нас. В вербную субботу она вернулась с печальным известием о том, что А. П. захворал и едва ли сможет приехать в Севастополь. Это всех опечалило. От нее мы узнали также, что в Ялте гораздо теплее (всегдашнее известие оттуда), что А. П. удивительный человек и что там собрались чуть ли не все представители русской литературы: Горький, Мамин-Сибиряк, Станюкович, Бунин, Елпатьевский, Найденов, Скиталец.

Это еще больше взволновало нас. В этот день все пошли покупать пасхи и куличи к предстоящему разговению на чужой стороне.

В полночь колокола звонили не так, как в Москве, пели тоже не так, а пасхи и куличи отзывались рахат-лукумом.

А. Р. Артем совершенно раскритиковал Севастополь, решив, что пасху можно встречать только на родине. Зато прогулка около моря после разговения и утренний весенний воздух заставили нас забыть о севере. На рассвете было так хорошо, что мы пели цыганские песни и декламировали стихи под шум моря.

На следующий день мы с нетерпением ожидали парохода, с которым должен был приехать А. П. Наконец мы его увидели. Он вышел последним из кают-компании, бледный и похудевший. А. П. сильно кашлял. У него были грустные, больные глаза, но он старался делать приветливую улыбку.

Мне захотелось плакать.

Наши фотографы-любители сняли его на сходне парохода, и эта сценка фотографирования попала в пьесу, которую он тогда вынашивал в голове («Три сестры»).

По общей бестактности посыпались вопросы о его здоровье.

— Прекрасно. Я же совсем здоров,—отвечал А. П.

Он не любил забот о его здоровье, и не только посторонних, но и близких. Сам он никогда не жаловался, как бы плохо себя ни чувствовал.

Скоро он ушел в гостиницу, и мы не беспокоили его до следующего дня. Остановился он у Ветцеля, не там, где мы все остановились (мы жили у Киста). Вероятно, он боялся близости моря.

* * *

На следующий день, то есть в пасхальный понедельник, начались наши гастроли. Нам предстояло двойное испытание — перед А. П. и перед новой публикой.

Весь день прошел в волнении и хлопотах.

Я только мельком видел А. П. в театре. Он приходил осматривать свою ложу и беспокоился по двум вопросам: закроют ли его от публики и где будет сидеть «аристократка».

Несмотря на резкий холод, он был в легоньком пальто. Об этом много говорили, но он опять отвечал коротко:

— Послушайте! Я же здоров!

В театре была стужа, так как он был весь в щелях и без отопления. Уборные согревали керосиновыми лампами, но ветер выдувал тепло.

Вечером мы гримировались все в одной маленькой уборной и нагревали ее теплотой своих тел, а дамы, которым приходилось щеголять в кисейных платьицах, перебегали в соседнюю гостиницу. Там они согревались и меняли платья.

В 8 часов пронзительный ручной колокольчик сзывал публику на первый спектакль «Дяди Вани».

Темная фигура автора, скрывшегося в директорской ложе за спинами Вл. И. Немировича-Данченко и его супруги, волновала нас.

Первый акт был принят холодно. К концу успех вырос в большую овацию. Требовали автора. Он был в отчаянии, но все-таки вышел.

На следующий день переволновавшийся А. Р. Артем слег и на репетицию не пришел. Антон Павлович, страшно любивший лечить, как только узнал об этом, обрадовался пациенту. Да еще пациент этот был А. Р. Артем, которого он очень любил. Сейчас же с Тихомировым он отправился к больному. А мы все выслеживали и выспрашивали, как Антон Павлович будет лечить А. Р. Артема. Любопытно, что, идя к больному, Антон Павлович зашел домой и взял с собой молоток и трубочку.

— Послушайте, я же не могу так, без инструментов,— сказал он озабоченно.

И долго он его так выслушивал, выстукивал, а потом стал убеждать, что вообще лечиться не нужно. Дал какую-то мятную конфетку:

— Вот, послушайте же, скушайте это!

На этом лечение и кончилось, так как Артем на другой день выздоровел.

* * *

Антон Павлович любил приходить во время репетиций, но так как в театре было очень холодно, то он только по временам и заглядывал туда, а большую часть времени сидел перед театром на солнечной площадке, где обыкновенно грелись на солнышке актеры. Он весело болтал с ними, каждую минуту приговаривая:

— Послушайте, это же чудесное дело, это же замечательное дело — ваш театр.

Это была, так сказать, ходовая фраза у Антона Павловича в то время.

Обыкновенно бывало так: сидит он на площадке, оживленный, веселый, болтает с актерами или с актрисами — особенно с Книппер и Андреевой, за которыми он тогда ухаживал,— и при каждой возможности ругает Ялту. Тут уже звучали трагические нотки.

— Это же море зимой черное, как чернила...

Изредка вспыхивали фразы большого томления и грусти.

Тут же он, помню, по несколько часов возился с театральным плотником и учил его «давать» сверчка.

— Он же так кричит,— говорил он, показывая,— потом столько-то секунд помолчит и опять: «тик-тик».

В определенный час на площадку приходил господин NN и начинал говорить о литературе совсем не то, что

нужно. И Антон Павлович сейчас же куда-то незаметно стушевывался.

На следующий день после «Одиноких», которые произвели на него сильнейшее впечатление, он говорил:

— Какая это чудесная пьеса!

Говорил, что театр вообще очень важная вещь в жизни и что непременно надо писать для театра.

Насколько помню, первый раз он сказал это после «Одиноких».

Среди этих разговоров на площадке говорил о «Дяде Ване» — очень хвалил всех участвующих в этой пьесе и мне сказал только одно замечание про Астрова в последнем действии:

— Послушайте же, он же свистит. Это дядя Ваня хнычет, а он же свистит.

Я при своем тогдашнем прямолинейном мировоззрении никак не мог с этим примириться — как это человек в таком драматическом месте может свистеть.

На спектакль он приходил всегда задолго до начала. Он любил придти на сцену смотреть, как ставят декорации. В антрактах ходил по уборным и говорил с актерами о пустяках. У него всегда была огромная любовь к театральным мелочам — как спускают декорации, как освещают, и когда при нем об этих вещах говорили, он стоит, бывало, и улыбается.

Когда шла «Эдда Габлер», он часто, зайдя во время антракта в уборные, засиживался там, когда уже шел акт. Это нас смущало — значит, не нравится, думали мы, если он не торопится в зрительный зал. И когда мы спросили у него об этом, он совершенно неожиданно для нас сказал:

— Послушайте же, Ибсен же не драматург!

«Чайки» Антон Павлович в Севастополе не смотрел— он видел ее раньше, а тут погода изменилась, пошли ветры, бури, ему стало хуже, и он принужден был уехать.

Спектакль «Чайки» шел при ужасных условиях. Ветер выл так, что у каждой кулисы стояло по мастеру, которые придерживали их, чтобы они не упали в публику от порывов ветра. Все время слышались с моря тревожные свистки пароходов и крики сирены. Платье на нас шевелилось от ветра, который гулял по сцене. Шел дождь.

Тут еще был такой случай. Нужно было во чтобы то ни стало дать свет на сцене такой, который можно было

получить, только оставив половину городского сада без освещения. Расстаться нам с этим эффектом, казалось, не было никакой возможности. У Владимира Ивановича Немировича-Данченко есть такие решительные минуты — он распорядился просто-напросто потушить половину городского сада.

Спектакль «Чайки» имел громадный успех. После спектакля собралась публика. И только что я вышел на какую-то лесенку с зонтиком в руках, кто-то подхватил меня, кажется, это были гимназисты. Однако осилить меня не могли. Положение мое было действительно плачевное: гимназисты кричат, подняли одну мою ногу, а на другой я прыгал, так как меня тащили вперед, зонтик куда-то улетел, дождь лил, но объясниться не было возможности, так как все кричали «ура». А сзади бежала жена и беспокоилась, что меня искалечат. К счастью, они скоро обессилели и выпустили меня, так что до подъезда гостиницы я дошел уже на обеих ногах. Но у самого подъезда они захотели еще что-то сделать и уложили меня на грязные ступеньки.

Вышел швейцар, стал меня обтирать, а запыхавшиеся гимназисты долго еще горячились й обсуждали, почему так случилось.

Все севастопольское начальство было уже нам знакомо, и перед отъездом в Ялту с разных сторон по телефону докладывали: «Норд-вест, норд-ост, будет качка, не будет»; все моряки говорили, что все будет хорошо, качка будет где-то у Ай-Тодора, а тут загиб, и мы поедем по спокойному морю.

А вышло так, что никакого загиба не было, а тряхнуло нас так, что мы и до сих пор не забудем.

Потрепало нас в пути основательно. Многие из нас ехали с женами, с детьми. Некоторые севастопольцы приехали вместе с нами в Ялту. Няньки, горничные, дети, декорации, бутафория — все это перемешалось на палубе корабля. В Ялте толпа публики на пристани, цветы, парадные платья, на море вьюга, ветер — одним словом, полный хаос.

Тут какое-то новое чувство — чувство того, что толпа нас признает. Тут и радость и неловкость этого нового положения, первый конфуз популярности.

Не успели мы приехать в Ялту, разместиться по номерам, умыться, осмотреться, как я уже встречаю Виш-

невского, бегущего со всех ног, в полном экстазе; он орет, кричит, вне себя:

— Сейчас познакомился с Горьким — такое очарование! Он уже решил написать нам пьесу! Еще не видавши нас...

На следующее утро первым долгом пошли в театр. Там ломали стену, чистили, мыли, одним словом, работа шла вовсю. Среди стружек и пыли по сцене разгуливали: А. М. Горький с палкой в руках, Бунин, Миролюбов, Мамин-Сибиряк, Елпатьевский, Владимир Иванович Немирович-Данченко...

Осмотрев сцену, вся эта компания отправилась в городской сад завтракать. Сразу вся терраса наполнилась нашими актерами, и мы завладели всем садом. За отдельным столиком сидел Станюкович,— он как-то не связывался со всей компанией.

Оттуда всем обществом, кто пешком, кто человек по шести в экипаже, отправились к Антону Павловичу.

У Антона Павловича был вечно накрытый стол либо для завтрака, либо для чая. Дом был еще не совсем достроен, а вокруг дома был жиденький садик, который он еще только что рассаживал.

Вид у Антона Павловича был страшно оживленный, преображенный, точно он воскрес из мертвых. Он напоминал — отлично помню это впечатление — точно дом, который простоял всю зиму с заколоченными ставнями, закрытыми дверями. И вдруг весной его открыли, и все комнаты засветились, стали улыбаться, искриться светом. Он все время двигался с места на место, держа руки назади, поправляя ежеминутно пенсне. То он на террасе, заполненной новыми книгами и журналами, то с несползающей с лица улыбкой покажется в саду, то во дворе. Изредка он скрывался у себя в кабинете и, очевидно, там отдыхал.

Приезжали, уезжали. Кончался один завтрак, подавали другой. Мария Павловна разрывалась на части, а Ольга Леонардовна, как верная подруга или как будущая хозяйка дома, с засученными рукавами деятельно помогала по хозяйству.

В одном углу литературный спор, в саду, как школьники, занимались тем, кто дальше бросит камень, в третьей кучке И. А. Бунин с необыкновенным талантом представляет что-то, а там, где Бунин, непременно стоит Антон Павлович и хохочет, помирает от смеха. Никто так

не умел смешить Антона Павловича, как И. А. Бунин, когда он был в хорошем настроении.

Для меня центром явился Горький, который сразу захватил меня своим обаянием. В его необыкновенной фигуре, лице, выговоре на *о,* необыкновенной жестикуляции, показывании кулака в минуты экстаза, в светлой, детской улыбке, в каком-то временами трагически проникновенном лице, в смешной или сильной, красочной, образной речи сквозила какая-то душевная мягкость и грация, и, несмотря на его сутуловатую фигуру, в ней была своеобразная пластика и внешняя красота. Я часто ловил себя на том, что любуюсь его позой или жестом.

А влюбленный взгляд, который он часто останавливал на Антоне Павловиче, какое-то расплывающееся в улыбке лицо при малейшем звуке голоса Антона Павловича, добродушный смех при малейшей его остроте както сближали нас в общей симпатии к хозяину дома.

Антон Павлович, всегда любивший говорить о том, что его увлекало в данную минуту, с наивностью ребенка подходил от одного к другому, повторяя все одну и ту же фразу: видел ли тот или другой из его гостей наш театр.

— Это же чудесное же дело! Вы непременно должны написать пьесу для этого театра.

И без устали говорил о том, какая прекрасная пьеса «Одинокие».

Горький со своими рассказами об его скитальческой жизни, Мамин-Сибиряк с необыкновенно смелым юмором, доходящим временами до буффонады, Бунин с изящной шуткой, Антон Павлович со своими неожиданными репликами, Москвин с меткими остротами — все это делало одну атмосферу, соединяло всех в одну семью художников. У всех рождалась мысль, что все должны собираться в Ялте, говорили даже об устройстве квартир для этого. Словом — весна, море, веселье, молодость, поэзия, искусство — вот атмосфера, в которой мы в то время находились.

Такие дни и вечера повторялись чуть не ежедневно в доме Антона Павловича.

* * *

У кассы театра толпилась разношерстная публика из расфранченных дам и кавалеров обеих столиц, учителей и служащих из разных провинциальных городов России,

местных жителей и больных чахоткой, во время своей тоскливой зимы не забывших еще о существовании искусства.

Прошло первое представление с подношениями, подарками и т. д. Несмотря на то, что в трагических местах садовый оркестр городского сада громко аккомпанировал нам полькой или маршем, успех был большой.

В городском саду, около террасы, шли горячие споры о новом направлении в искусстве, о новой литературе. Одни, даже из выдающихся писателей, не понимали самых элементарных вещей реального искусства, другие уходили в совершенно обратную сторону и мечтали увидеть на сцене то, что недостойно подмостков ее. Во всяком случае, спектакли вызвали споры чуть не до драки,— следовательно, достигали своей цели. Все здесь присутствовавшие литераторы словно вдруг вспомнили о существовании театра и кто тайно, кто явно мечтали о пьесе.

То, что отравляло Антону Павловичу спектакли,— это необходимость выходить на вызовы публики и принимать чуть ли не ежедневно овации. Нередко поэтому он вдруг неожиданно исчезал из театра, и тогда приходилось выходить и заявлять, что автора в театре нет. В большинстве случаев он приходил просто за кулисы и, переходя из уборной в уборную, жуировал закулисной жизнью, ее волнениями и возбуждениями, удачами и неудачами и нервностью, которая заставляла острее ощущать жизнь.

По утрам все собирались на набережную, я прилипал к А. М. Горькому, и во время прогулки он фантазировал о разных сюжетах для будущей пьесы. Эти разговоры поминутно прерывались выходками его необыкновенно темпераментного мальчика Максимки, который проделывал невероятные штуки.

Из нашего пребывания в Ялте у меня остался в памяти еще один эпизод. Как-то днем прихожу к Антону Павловичу — вижу, он свиреп, лют и мохнат; одним словом, таким я его никогда не видел. Когда он успокоился, выяснилось следующее. Его мамаша, которую он обожал, собралась, наконец, в театр смотреть «Дядю Ваню». Для старушки это был совершенно знаменательный день, так как она ехала смотреть пьесу Антоши. Ее хлопоты начались уже с самого раннего утра. Старушка перерыла все

сундуки и на дне их нашла какое-то старинного фасона шелковое платье, которое она и собралась надеть для торжественного вечера. Случайно этот план открылся, и Антон Павлович разволновался. Ему представилась такая картина: сын написал пьесу, мамаша сидит в ложе в шелковом платье. Эта сентиментальная картина так его обеспокоила, что он хотел ехать в Москву, чтобы только не участвовать в ней.

По вечерам собирались иногда в отдельном кабинете гостиницы «Россия»; кто-то что-то играл на рояли, все это было по-дилетантски наивно, но, несмотря на это, звуки музыки моментально вызывали у Горького потоки слез.

Однажды как-то Горький увлекся и рассказал сюжет своей предполагаемой пьесы. Ночлежный дом, духота, нары, длинная, скучная зима. Люди от ужаса озверели, потеряли терпение и надежду и, истощив терпение, изводят друг друга и философствуют. Каждый старается перед другими показать, что он еще человек. Какой-то бывший официант особенно кичится своей грошовой бумажной манишкой — это единственный остаток от его прежней фрачной жизни. Кто-то из обитателей дома, чтобы насолить официанту, стащил эту бумажную грудь и разорвал ее пополам. Бывший официант находит эту разорванную манишку, и из-за этого поднимается целый ужас, свалка. Он в полном отчаянии, так как вместе с манишкой порваны всякие узы с прежней жизнью. Ругательства и споры затянулись до глубокой ночи, но были остановлены неожиданным известием о приближении обхода — полиции. Торопливые приготовления к встрече полиции, каждый мечется и прячет то, что ему дорого или компрометирует его. Все разлеглись по нарам и притворились спящими. Пришла полиция. Кое-кого без звания увели в участок, и нары засыпают; и только один богомолец-старик сползает в тишине с печи, вынимает из своей сумки восковой огарок, зажигает его и начинает усердно молиться. Откуда-то с нар просовывается голова татарина и говорит:

— Помолись за меня!

На этом первый акт оканчивался.

Следующие акты были едва намечены, так что разобраться в них было трудно. В последнем акте: весна, солнце, обитатели ночлежного дома роют землю. Истомленные люди вышли на праздник природы и точно ожи-

ли. Даже как будто под влиянием природы полюбили друг друга. Так у меня осталось в памяти все, что говорил мне о своей пьесе А. М. Горький.

Театр кончил всю серию своих постановок и закончил свое пребывание чудесным завтраком на громадной плоской крыше у Фанни Карловны Татариновой. Помню жаркий день, какой-то праздничный навес, сверкающее вдали море. Здесь была вся труппа, вся съехавшаяся, так сказать, литература с Чеховым и Горьким во главе, с женами и детьми.

Помню восторженные, разгоряченные южным солнцем речи, полные надежд и надежд без конца.

Этим чудесным праздником под открытым небом закончилось наше пребывание в Ялте.

* * *

В следующем году у нас шли: «Снегурочка», «Доктор Штокман», «Три сестры», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

С самого начала сезона Антон Павлович часто присылал письма то тому, то другому. У всех он просил сведений о жизни театра. Эти несколько строчек Антона Павловича, это его постоянное внимание незаметно для нас оказывали на театр большое влияние, которое мы можем оценить только теперь, после его смерти.

Он интересовался всеми деталями и особенно, конечно, репертуаром театра. А мы все время подзуживали его на то, чтобы он писал пьесу. Из его писем мы знали, что он пишет из военного быта, знали, что какой-то полк откуда-то куда-то уходит. Но догадаться по коротким, отрывочным фразам, в чем заключается сюжет пьесы, мы не могли. В письмах, как и в своих писаниях, он был скуп на слова. Эти отрывочные фразы, эти клочки его творческих мыслей мы оценили только впоследствии, когда уже узнали самую пьесу.

Ему или не писалось, или, напротив, пьеса была давно уже написана и он не решался расстаться с ней и заставлял ее вылеживаться в своем столе, но он всячески оттягивал присылку этой пьесы. В виде отговорки он уверял нас, что на свете столько прекрасных пьес, что: — Надо же ставить Гауптмана, надо, чтобы Гауптман написал еще, а что он же не драматург, и т. д.

Все эти отговорки приводили нас в отчаяние, и мы писали умоляющие письма, чтобы он поскорее прислал пьесу, спасал театр и т. п. Мы сами не понимали тогда, что мы насилуем творчество большого художника.

Наконец, пришли один или два акта пьесы, написанные знакомым мелким почерком. Мы их с жадностью прочли, но, как всегда бывает со всяким настоящим сценическим произведением, главные его красоты были скрыты при чтении. С двумя актами в руках невозможно было приступить ни к выработке макетов, ни к распределению ролей, ни к какой бы то ни было сценической подготовительной работе. И с тем большей энергией мы стали добиваться остальных двух актов пьесы. Получили мы их не без борьбы.

Наконец, Антон Павлович не только согласился прислать пьесу, но привез ее сам.

Сам он своих пьес никогда не читал. И не без конфуза и волнения он присутствовал при чтении пьесы труппе. Когда стали читать пьесу и за разъяснениями обращаться к Антону Павловичу, он, страшно сконфуженный, отнекивался, говоря:

— Послушайте же, я же там написал все, что знал.

И действительно, он никогда не умел критиковать своих пьес и с большим интересом и даже удивлением слушал мнения других. Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог, это с тем, что его «Три сестры», а впоследствии «Вишневый сад»— тяжелая драма русской жизни. Он был искренно убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль [1]. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал какое-нибудь другое свое мнение, как это, в том заседании, где он впервые услыхал такой отзыв о своей пьесе.

Конечно, мы воспользовались присутствием автора, чтобы извлечь все необходимые нам подробности. Но и тут он отвечал нам односложно. Нам в то время его ответы казались неясными и непонятными, и только потом мы оценили всю их необыкновенную образность и почувствовали, как они типичны для него и для его произведений.

Когда начались подготовительные работы, Антон Павлович стал настаивать, чтобы мы непременно пригласили одного его знакомого генерала. Ему хотелось,

---

[1] См. письмо А. П. Чехова к М. П. Лилиной (Алексеевой) от 15 сентября 1903 г. (*Примечание К. С. Станиславского.*)

чтобы военно-бытовая сторона была до мельчайших подробностей правдива. Сам же Антон Павлович, точно посторонний человек, совершенно якобы непричастный к делу, со стороны наблюдал за нашей работой.

Он не мог нам помочь в нашей работе, в наших поисках внутренности прозоровского дома. Чувствовалось, что он этот дом знает подробно, видел его, но совершенно не заметил, какие там комнаты, мебель, предметы, его наполняющие, словом, он чувствовал только атмосферу каждой комнаты в отдельности, но не ее стены.

Так воспринимает литератор окружающую жизнь. Но этого слишком мало для режиссера, который должен определенно вычертить и заказать все эти подробности.

Теперь понятно, почему Антон Павлович так добродушно смеялся и улыбался от радости, когда задачи декоратора и режиссера совпадали с его замыслом. Он долго рассматривал макет декорации и, вглядываясь во все подробности, добродушно хохотал.

Нужна привычка для того, чтобы по макету судить о том, что будет, чтобы по макету понять сцену. Эта чисто театральная, сценическая чуткость была ему свойственна, так как Антон Павлович по природе своей был театральный человек. Он любил, понимал и чувствовал театр — конечно, с лучшей его стороны. Он очень любил повторять все те же рассказы о том, как он в молодости играл в разных пьесах, разные курьезы из этих любительских проб. Он любил тревожное настроение репетиций и спектакля, любил работу мастеров на сцене, любил прислушиваться к мелочам сценической жизни и техники театра, но особенное пристрастие он питал к правдивому звуку на сцене.

Среди всех его волнений об участи пьесы он немало беспокоился о том, как будет передан набат в третьем акте во время пожара за сценой. Ему хотелось образно представить нам звук дребезжащего провинциального колокола. При каждом удобном случае он подходил к кому-нибудь из нас и руками, ритмом, жестами старался внушить настроение этого надрывающего душу провинциального набата.

Он бывал почти на всех репетициях своей пьесы, но очень редко, осторожно и почти трусливо выражал свои мнения. Лишь одно он отстаивал особенно энергично: как и в «Дяде Ване», так и здесь он боялся, чтобы не утрировали и не карикатурили провинциальной жизни,

чтобы из военных не делали обычных театральных шаркунов с дребезжащими шпорами, а играли бы простых, милых и хороших людей, одетых в поношенные, а не театральные мундиры, без всяких театрально-военных выправок, поднятий плеч, грубостей и т. д.

— Этого же нет,— убеждал он особенно горячо,— военные же изменились, они же стали культурнее, многие же из них уже даже начинают понимать, что в мирное время они должны приносить с собой культуру в отдаленные медвежьи углы.

На этом он настаивал тем более, что тогдашнее военное общество, узнав, что пьеса написана из их быта, не без волнения ожидало ее появления на сцене.

Репетиции шли при участии рекомендованного Антоном Павловичем генерала, который так сжился с театром и судьбой репетируемой пьесы, что часто забывал о своей прямой миссии и гораздо больше волновался о том, что у того или иного актера не выходит роль или какое-нибудь отдельное место.

Антон Павлович просмотрел весь репертуар театра, делал свои односложные замечания, которые всегда заставляли задумываться над их неожиданностью и никогда не понимались сразу. И лишь по прошествии известного времени удавалось сжиться с этими замечаниями. Как на пример такого рода замечаний могу указать на упомянутое мною выше замечание о том, что в последнем акте «Дяди Вани» Астров в трагическую минуту свистит.

Антону Павловичу не удалось дождаться даже генеральной репетиции «Трех сестер», так как ухудшившееся здоровье погнало его на юг, и он уехал в Ниццу.

Оттуда мы получали записочки — в сцене такой-то, после слов таких-то, добавить такую-то фразу. Например: «Бальзак венчался в Бердичеве» — было прислано оттуда.

Другой раз вдруг пришлет маленькую сценку. И эти бриллиантики, которые он присылал, просмотренные на репетициях, необыкновенно оживляли действие и подталкивали актеров к искренности переживания.

Было и такое его распоряжение из-за границы. В четвертом акте «Трех сестер» опустившийся Андрей, разговаривая с Ферапонтом, так как никто с ним больше не желал разговаривать, описывает ему, что такое жена с точки зрения провинциального, опустившегося человека.

Это был великолепный монолог страницы в две. Вдруг мы получаем записочку, в которой говорится, что весь этот монолог надо вычеркнуть и заменить его всего лишь тремя словами:

— Жена есть жена!

В этой короткой фразе, если вдуматься в нее глубже, заключается все, что было сказано в длинном в две страницы монологе. Это очень характерно для Антона Павловича, творчество которого всегда было кратко и содержательно. За каждым его словом тянулась целая гамма разносторонних настроений и мыслей, о которых он умалчивал, но которые сами собой рождались в голове.

Вот почему у меня не было ни одного спектакля, несмотря на то что пьеса игралась сотни раз, чтобы я не делал новых открытий в давно знакомом тексте и в не раз пережитых чувствах роли. Глубина чеховских произведений для вдумчивого и чуткого актера неисчерпаема.

Как волновал Антона Павловича первый спектакль «Трех сестер», можно судить по тому хотя бы, что за день до спектакля он уехал из того города, где нам был известен его адрес, неизвестно куда, чтобы таким образом не получать никаких известий о том, как прошел спектакль.

Успех пьесы был довольно неопределенный.

После первого акта были трескучие вызовы, актеры выходили к публике что-то около двенадцати раз. После второго акта вышли один раз. После третьего трусливо аплодировало несколько человек, и актеры выйти не могли, а после четвертого жидко вызывали один раз.

Пришлось допустить большую натяжку, чтобы телеграфировать Антону Павловичу, что пьеса имела «большой успех».

И только через три года после первой постановки публика постепенно оценила все красоты этого изумительного произведения и стала смеяться и затихать там, где этого хотел автор. Каждый акт уже сопровождался триумфом.

Пресса также долго не понимала этой пьесы. И как это ни странно, но первые достойные этой пьесы рецензии мы прочли в Берлине, когда ездили туда давать там свои спектакли.

В Москве в год ее постановки пьеса прошла всего несколько раз и затем была перевезена в Петербург. Туда

же ожидали и Антона Павловича, но плохая погода и его здоровье помешали этому.

Вернувшись в Москву, театр возобновил подготовительные для будущего сезона работы. Приехал Антон Павлович. В труппе в это время стали поговаривать о возможной свадьбе Чехова и Книппер. Правда, их часто встречали вместе.

Однажды Антон Павлович попросил А. Л. Вишневского устроить званый обед и просил пригласить туда своих родственников и почему-то также и родственников О. Л. Книппер. В назначенный час все собрались и не было только Антона Павловича и Ольги Леонардовны. Ждали, волновались, смущались и, наконец, получили известие, что Антон Павлович уехал с Ольгой Леонардовной в церковь, венчаться, а из церкви поедет прямо на вокзал и в Самару, на кумыс.

А весь этот обед был устроен им для того, чтобы собрать в одно место всех тех лиц, которые могли бы помешать повенчаться интимно, без обычного свадебного шума. Свадебная помпа так мало отвечала вкусу Антона Павловича. С дороги А. Л. Вишневскому была послана телеграмма.

* * *

На следующий год Антон Павлович располагал прожить осень в Москве и лишь на самые холодные месяцы уехать в Ялту. Осенью он действительно приехал и жил здесь. Этот период как-то плохо сохранился у меня в памяти. Буду вспоминать обрывками.

Помню, например, что Антон Павлович смотрел репетиции «Дикой утки» и видно было — скучал. Он не любил Ибсена. Иногда он говорил:

— Послушайте же, Ибсен не знает жизни. В жизни так не бывает.

В этой пьесе Антон Павлович не мог смотреть без улыбки на А. Р. Артема и все говорил:

— Я же напишу для него пьесу. Он же непременно должен сидеть на берегу реки и удить рыбу...

И тут же выдумал и добавил:

— ...А Вишневский будет в купальне рядом мыться, плескаться и громко разговаривать...[1]

---

[1] А. Л. Вишневский жил в то время в доме Сандуновских бань и каждый день ходил купаться. Это-то и натолкнуло А. П. на такую шутку. *(Примечание К. С. Станиславского.)*



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

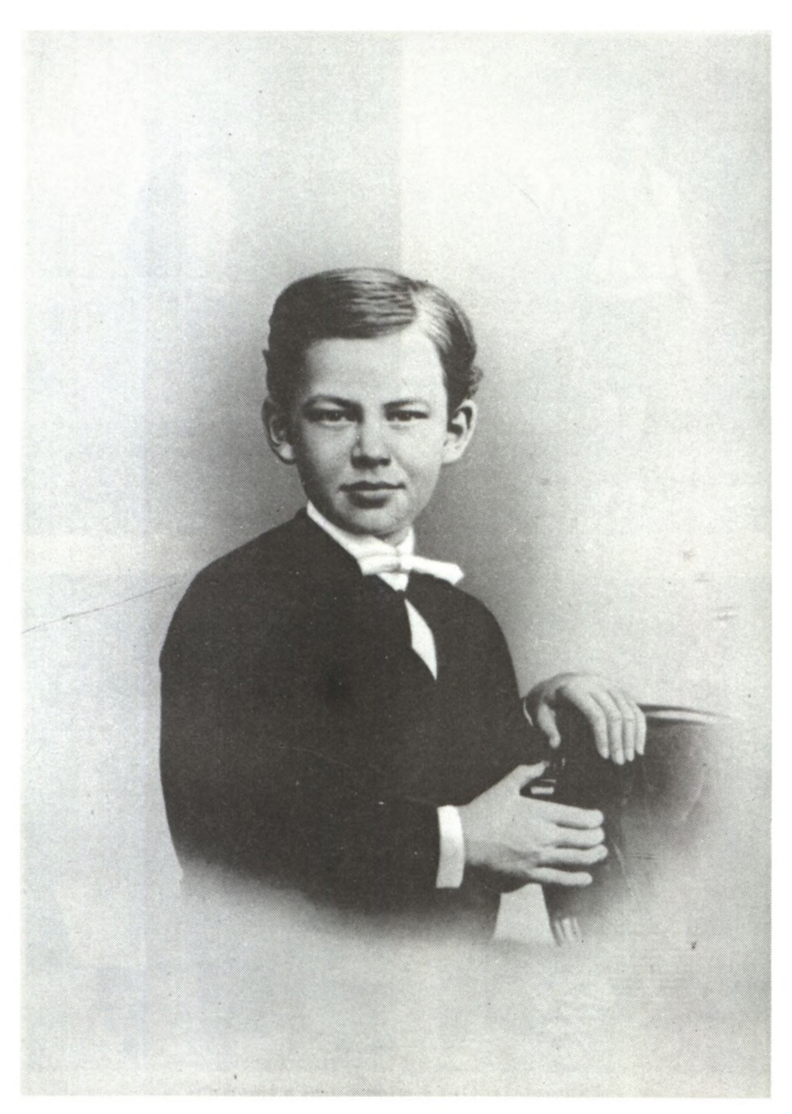




Е. В. АЛЕКСЕЕВА.
МАТЬ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО. *1890-е гг.*

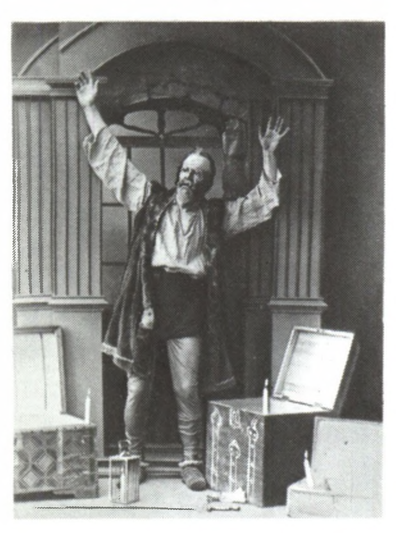
С. В. АЛЕКСЕЕВ.
ОТЕЦ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО. *1875 – 1880 гг.*

Е. В. АЛЕКСЕЕВА С СЫНОВЬЯМИ
КОНСТАНТИНОМ (СЛЕВА) И ВЛАДИМИРОМ. *1866 г.*



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ. *1873 г.*



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ ПИПО В ОПЕРЕТТЕ
Э. ОДРАНА «КРАСНОЕ СОЛНЫШКО» («МАСКОТТА»). *1884 г.*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ ЛАВЕРЖЕ
В ОПЕРЕ-ВОДЕВИЛЕ «ЛЮБОВНОЕ ЗЕЛЬЕ». *1892 г.*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ НАНКИ-ПУ
В ОПЕРЕТТЕ А. СЮЛЛИВАНА «МИКАДО».
СПРАВА — ЮМ-ЮМ — А. С. ШТЕКЕР (УРОЖД. АЛЕКСЕЕВА). *1887 г.*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ БАРОНА
В ПЬЕСЕ А. С. ПУШКИНА «СКУПОЙ РЫЦАРЬ». *1888 г.*



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ. *1890 г.*







К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ АНАНИЯ ЯКОВЛЕВИЧА В ПЬЕСЕ А. Ф. ПИСЕМСКОГО «ГОРЬКАЯ СУДЬБИНА». *1888 г.*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ НЕСЧАСТЛИВЦЕВА В ПЬЕСЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО «ЛЕС». *1890 г.*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ ЗВЕЗДИНЦЕВА В ПЬЕСЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ». *1891 г.*







К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ. *1899 г.*

ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО. *1898 г.*

«ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ»
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ. *1909 г.*



ГРУППА АРТИСТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА.
В ЦЕНТРЕ — А. П. ЧЕХОВ. СЛЕВА ОТ НЕГО — К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ.

«СНЕГУРОЧКА» А. Н. ОСТРОВСКОГО
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ. *1900 г.*
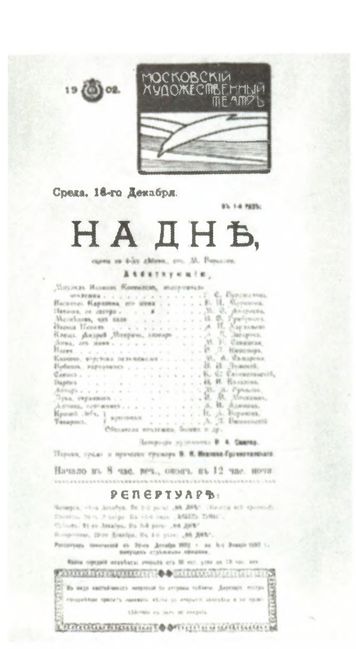






К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ ТРИГОРИНА.
О. Л. КНИППЕР В РОЛИ АРКАДИНОЙ
В ПЬЕСЕ «ЧАЙКА» А. П. ЧЕХОВА. *1898 г.*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ ШТОКМАНА
В ПЬЕСЕ «ДОКТОР ШТОКМАН» Г. ИБСЕНА.
Бронзовая статуэтка работы С. Н. Судьбинина. 1900 г.

М. ГОРЬКИЙ СРЕДИ УЧАСТНИКОВ СПЕКТАКЛЯ «МЕЩАНЕ»
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ. *1902 г.*



19 02.

МОСКОВСКIЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ

Среда, 18-го Декабря.

НА ДНѢ,

Начало въ 8 час. веч., оконч. въ 12 час. ночи

РЕПЕРТУАРЪ:



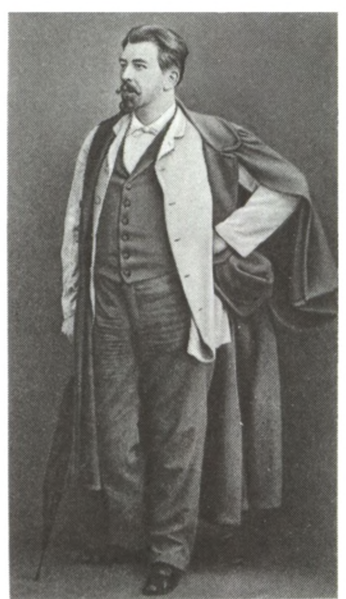


АФИША ПЕРВОГО СПЕКТАКЛЯ «НА ДНЕ»
М. ГОРЬКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ. *1902 г.*

М. П. ЛИЛИНА – ЖЕНА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО. *1900 г.*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ САТИНА
В ПЬЕСЕ «НА ДНЕ» М. ГОРЬКОГО. *1902 г.*







К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ ВЕРШИНИНА
В ПЬЕСЕ «ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА. *1901 г.*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ АСТРОВА
В ПЬЕСЕ «ДЯДЯ ВАНЯ» А. П. ЧЕХОВА. *1899 г.*

«ДЯДЯ ВАНЯ» А. П. ЧЕХОВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ. *1899 г.*



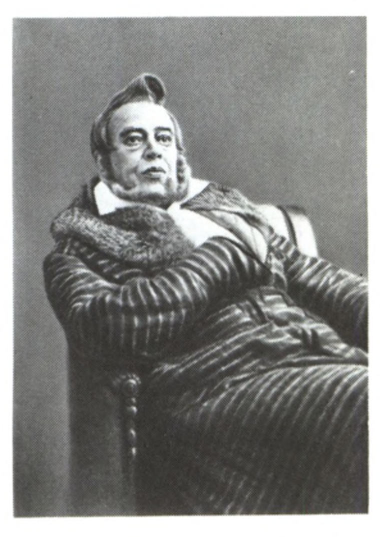
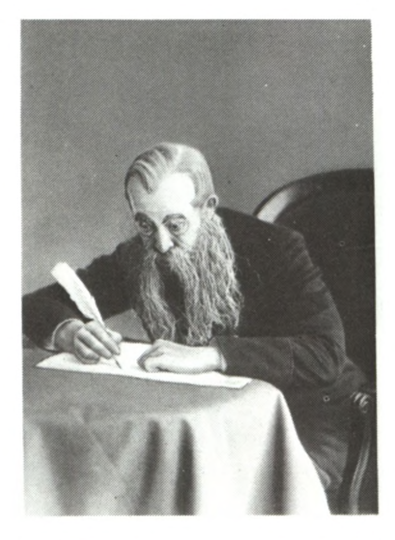




К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ ГРАФА ШАБЕЛЬСКОГО
В ПЬЕСЕ «ИВАНОВ» А. П. ЧЕХОВА. *С фото 1918 г.*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ ГАЕВА
В ПЬЕСЕ «ВИШНЕВЫЙ САД» А. П. ЧЕХОВА. *1908 г.*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ ГРАФА ЛЮБИНА
В ПЬЕСЕ «ПРОВИНЦИАЛКА» И. С. ТУРГЕНЕВА.
СПРАВА — ДАРЬЯ ИВАНОВНА — М. П. ЛИЛИНА. *1912 г.*

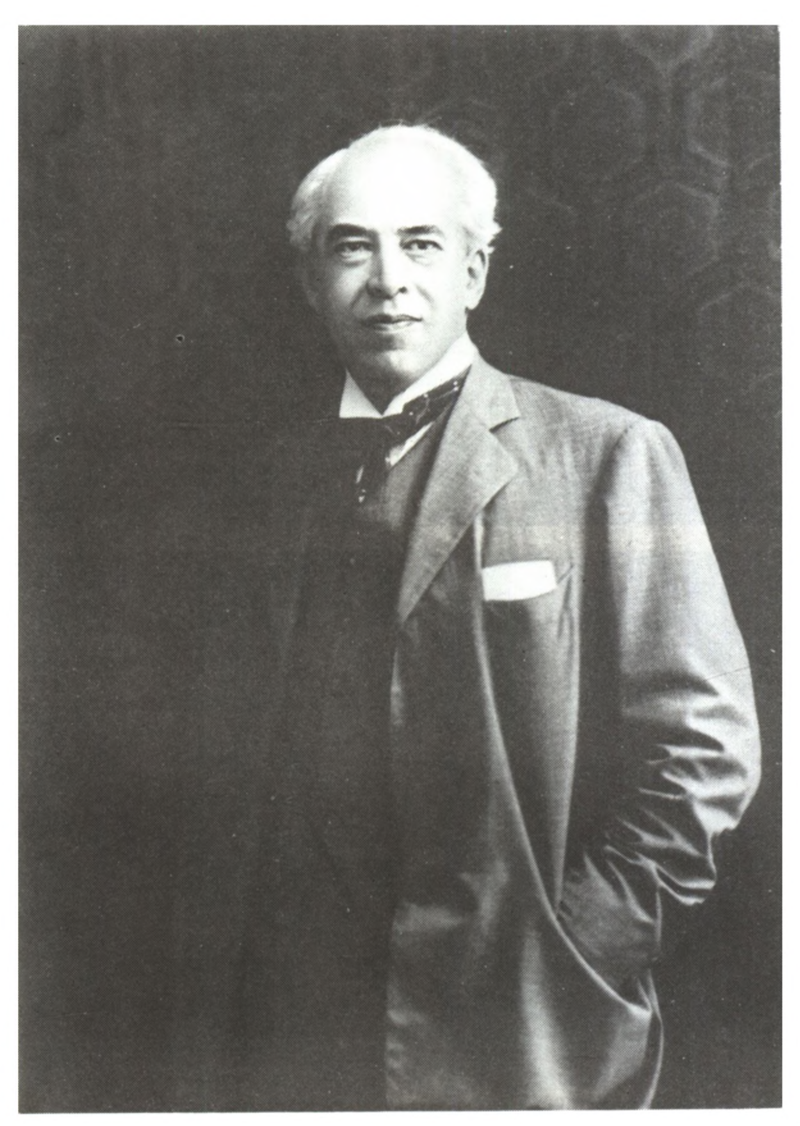


К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ ФАМУСОВА
В КОМЕДИИ «ГОРЕ ОТ УМА» А. С. ГРИБОЕДОВА. *1906 г.*

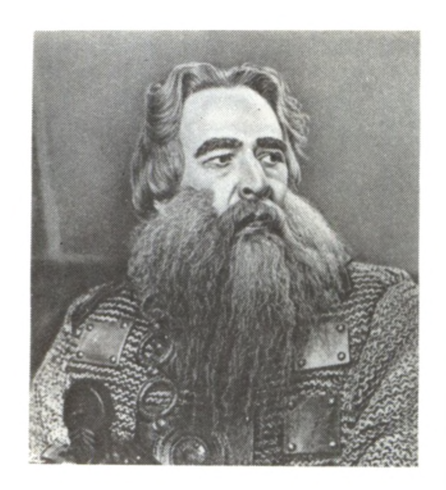
К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ КРУТИЦКОГО
В ПЬЕСЕ «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»
А. Н. ОСТРОВСКОГО. *1910 г.*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ АБРЕЗКОВА
В ПЬЕСЕ «ЖИВОЙ ТРУП» Л. Н. ТОЛСТОГО. *1911 г.*

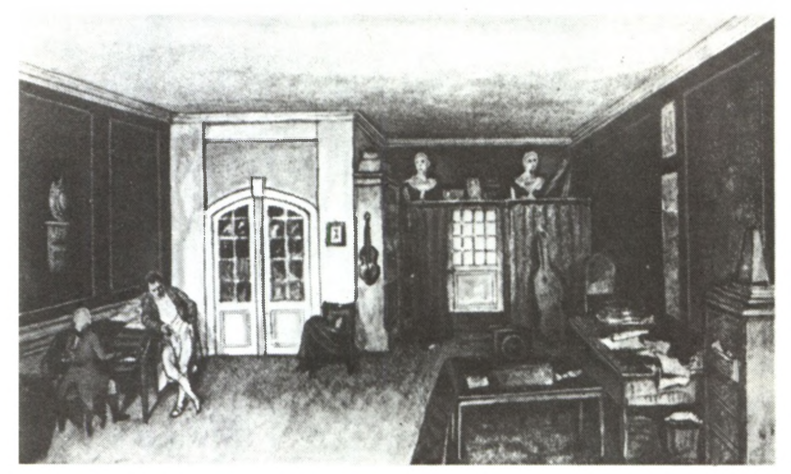
К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ АРГАНА
В КОМЕДИИ «МНИМЫЙ БОЛЬНОЙ» МОЛЬЕРА. *1913 г.*



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ. *1912 г.*







К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ И. П. ШУЙСКОГО
В ТРАГЕДИИ «ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ» А. К. ТОЛСТОГО. *1922 г.*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ КАВАЛЕРА ДЕ РИПАФРАТТА
В КОМЕДИИ «ХОЗЯЙКА ГОСТИНИЦЫ» К. ГОЛЬДОНИ. *1914 г.*

«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» А. С. ПУШКИНА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ.
Эскиз декорации художника А. Н. Бенуа. 1915 г.



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ И ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО. *1923 г.*

И сам покатывался от такого сочетания.

Как-то на одной из репетиций, когда мы стали приставать к нему, чтобы он написал еще пьесу, он стал делать кое-какие намеки на сюжет будущей пьесы.

Ему чудилось раскрытое окно, с веткой белых цветущих вишен, влезающих из сада в комнату. Артем уже сделался лакеем, а потом ни с того ни с сего — управляющим. Его хозяин, а иногда ему казалось, что это будет хозяйка, всегда без денег, и в критические минуты она обращается за помощью к своему лакею или управляющему, у которого имеются скопленные откуда-то довольно большие деньги.

Потом появилась компания игроков на биллиарде. Один из них, самый ярый любитель, безрукий, очень веселый и бодрый, всегда громко кричащий. В этой роли ему стал мерещиться А. Л. Вишневский. Потом появилась боскетная комната, потом она опять заменилась биллиардной.

Но все эти щелки, через которые он открывал нам будущую пьесу, все же не давали нам решительно никакого представления о ней. И мы с тем большей энергией торопили его писать пьесу.

Насколько ему не нравился Ибсен, настолько он любил Гауптмана. В то время шли репетиции «Микаэля Крамера», и Антон Павлович усиленно следил за ними.

У меня осталась в памяти очень характерная черта его непосредственного и наивного восприятия впечатлений.

На генеральной репетиции второго акта «Микаэля Крамера» я, стоя на сцене, слышал иногда его смешок. Но так как действие, происходившее на сцене, не подходило к такому настроению зрителя, а мнением Антона Павловича я, конечно, очень дорожил, то этот смешок несказанно меня смущал. Кроме того, среди действия Антон Павлович несколько раз вставал и быстро ходил по среднему проходу, все продолжая посмеиваться. Это еще более смущало играющих.

По окончании акта я пошел в публику, чтобы узнать причину такого отношения Антона Павловича, и увидел его сияющего, так же возбужденно бегавшего по среднему проходу.

Я спросил о впечатлении. Ему очень понравилось.

— Как это хорошо! — сказал он.— Чудесно же, знаете, чудесно!

Оказалось, что смеялся он от удовольствия. Так смеяться умеют только самые непосредственные зрители.

Я вспомнил крестьян, которые могут засмеяться в самом неподходящем месте пьесы от ощущения художественной правды.

— Как это похоже! — говорят они в таких случаях.

* * *

В этом же сезоне он смотрел «Три сестры» и остался очень доволен спектаклем. Но, по его мнению, звон набата в третьем акте нам не удался. Он решил сам наладить этот звук. Очевидно, ему захотелось самому повозиться с рабочими, порежиссировать, поработать за кулисами. Ему, конечно, дали рабочих.

В день репетиции он подъехал к театру с извозчиком, нагруженным разными кастрюлями, тазами и жестянками. Сам расставил рабочих с этими инструментами, волновался, рассказывал, как кому бить, и, объясняя, конфузился. Бегал несколько раз из зала на сцену и обратно, но что-то ничего не выходило.

Наступил спектакль, и Чехов с волнением стал ждать своего звона. Звон получился невероятный. Это была какая-то какофония — колотили кто по чем попало, и невозможно было слушать пьесу.

Рядом с директорской ложей, где сидел Антон Павлович, стали бранить сначала звон, а потом и пьесу и автора. Антон Павлович, слушая эти разговоры, пересаживался все глубже и глубже и, наконец, совсем ушел из ложи и скромно сел у меня в уборной.

— Что же это вы, Антон Павлович, не смотрите пьесу? — спросил я.

— Да послушайте же, там же ругаются... Неприятно же.

И так весь вечер и просидел у меня в уборной.

* * *

Антон Павлович любил придти до начала спектакля, сесть против гримирующегося и наблюдать, как меняется лицо от грима. Смотрел он молча, очень сосредоточенно. А когда какая-нибудь проведенная на лице черта изменит лицо в том направлении, которое нужно для данной роли, он вдруг обрадуется и захохочет своим густым

баритоном. И потом опять замолчит и внимательно смотрит. Антон Павлович, по моему мнению, был великолепный физиономист. Однажды ко мне в уборную зашел один близкий мне человек, очень жизнерадостный, веселый, считавшийся в обществе немножко беспутным.

Антон Павлович все время очень пристально смотрел на него и сидел с серьезным лицом, молча, не вмешиваясь в нашу беседу.

Когда господин ушел, Антон Павлович в течение вечера неоднократно подходил ко мне и задавал всевозможные вопросы по поводу этого господина. Когда я стал спрашивать о причине такого внимания к нему, Антон Павлович мне сказал:

— Послушайте, он же самоубийца.

Такое соединение мне показалось очень смешным. Я с изумлением вспомнил об этом через несколько лет, когда узнал, что человек этот действительно отравился.

Бывало и так: придешь к Антону Павловичу, сидишь, разговариваешь. Он на своем мягком диване сидит, покашливает и изредка вскидывает голову, чтобы через пенсне посмотреть на мое лицо.

Сам себе кажешься очень веселым. Придя к Антону Павловичу, забываешь все неприятности, какие бывали у меня до прихода к нему. Но вдруг он, воспользовавшись минутой, когда мы оставались одни, спросит:

— Послушайте! У вас же сегодня странное лицо. Что-нибудь случилось с вами?

* * *

Антон Павлович очень обижался, когда его называли пессимистом, а его героев неврастениками. Когда ему попадались на глаза статьи критиков, которые тогда с такой желчью придирались к нему, то он, тыкая пальцем в газету, говорил:

— Скажите же ему, что ему (критику) нужно водолечение... Он же тоже неврастеник, мы же все неврастеники.

Потом, бывало, заходит по комнате и, покашливая, с улыбкой, но со следами горького чувства повторит несколько раз, выделяя букву «и»:

— «Писсимист!»

Антон Павлович был самым большим оптимистом будущего, какого мне только приходилось видеть. Он бод-

ро, всегда оживленно, с верой рисовал красивое будущее нашей русской жизни. А к настоящему относился только без лжи и не боялся правды. И те самые люди, которые называли его пессимистом, сами первые или раскисали, или громили настоящее, особенно восьмидесятые и девяностые годы, в которые пришлось жить Антону Павловичу. Если прибавить при этом его тяжелый недуг, который причинял ему столько страданий, его одиночество в Ялте и, несмотря на это, его всегда жизнерадостное лицо, всегда полное интереса ко всему, что его окружало, то вряд ли в этих данных можно найти черты для портрета пессимиста.

* * *

Весною этого же [1902] года театр поехал в Петербург на гастроли. Антон Павлович, бывший к тому времени уже в Ялте, очень хотел поехать вместе с нами, но доктора не выпустили его из Ялты. Мы играли тогда в Панаевском театре и, помню, очень боялись, что нам не разрешат сыграть «Мещан» Горького.

Для цензуры был назначен до открытия сезона особенный спектакль «Мещан». На этом спектакле присутствовали великие князья, министры, разные чиновники из цензуры и т. д. Они должны были решить, можно играть эту пьесу или нельзя. Сыграли мы как можно деликатнее, с вырезками, которые мы же сами сделали.

Пьесу в конце концов разрешили. Цензурный комитет велел вымарать только одну фразу: «...в доме купца Романова»...

По окончании репетиции все заинтересовались артистом Б., игравшим роль Тетерева. Б. поступил к нам из певчих что-то на очень маленькое жалование, чтобы только не служить в хоре. Он обладал колоссальной фигурой и архиерейским басом. Несколько лет он пробыл незамеченным и, получив роль Тетерева, которая очень подошла к его данным, сразу прославился.

Помню, А. М. Горький очень носился в то время с Б., а Антон Павлович все твердил:

— Послушайте же, он же не для вашего театра.

И вот Б. после репетиции привели в зрительный зал. Светские дамы восторгались самородком; находили его и красивым, и умным, и обаятельным. А самородок сра-

зу почувствовал себя как рыба в воде, стал страшно важен и для большего шика заявлял кому-нибудь из высшего света своим трескучим басом:

— Ах, извините, я вас не узнал.

Состоялся первый спектакль. Под сценой была спрятана дюжина вооруженных городовых. Масса мест в зале было занято тайной полицией — словом, театр был на военном положении.

К счастью, ничего особенного не произошло. Спектакль прошел с большим успехом.

На следующий день, когда вышли хвалебные рецензии, Б. явился в театр в цилиндре. Бывший в это время в конторе цензор просит познакомить его с Б.

После обычных при знакомстве приветствий легкая пауза и затем Б. вдруг начинает сетовать, что в Петербурге так мало газет.

— Как хорошо жить в Париже или Лондоне — там, говорят, выходит до шестидесяти газет в день...

И таким образом наивно проговорился о том, как ему приятно было читать хвалебные рецензии.

* * *

На втором спектакле захворала О. Л. Книппер. Болезнь оказалась очень опасной, потребовалась серьезная операция, и больную на носилках в карете скорой медицинской помощи отправили в больницу.

Посыпались телеграммы из Ялты в Петербург и обратно. Приходилось наполовину обманывать больного Антона Павловича. Видно было, что он очень тревожился, и в этих его беспокойных, заботливых телеграммах ясно сказывалась его необыкновенно мягкая, нежная душа. И все же, несмотря на все его стремления в Петербург, из Ялты его не выпустили.

Гастроли кончились, а Книппер уехать было нельзя. Труппа разъехалась. Через неделю или две и Книппер повезли в Ялту. Операция не удалась, и там она захворала и слегла. Столовая в доме Антона Павловича была превращена в спальню для больной, и А. П., как самая нежная сиделка, ухаживал за ней.

По вечерам он сидел в соседней комнате и перечитывал свои мелкие рассказы, которые он собирал в сборники. Некоторые из рассказов он совсем забыл и, перечи-

тывая, сам хохотал во все горло, находя их остроумными и смешными.

Когда я приставал к нему с напоминаниями о новой пьесе, он говорил:

— А вот же, вот...— и при этом вынимал маленький клочок бумаги, исписанный мелким, мелким почерком.

Большим утешением в это печальное время был Иван Алексеевич Бунин.

Среди всех этих тревог и волнений Антона Павловича все-таки не покидала мысль оставить Ялту и переехать в Москву. Длинные вечера проходили в том, что нужно было подробно, в лицах, рассказывать всю жизнь театра. Он так интересовался жизнью в Москве, что спрашивал даже о том, что где строится в Москве. И надо было рассказывать ему, где, на каком углу строится дом, в каком стиле, кто его строит, сколько этажей и т. д. При этом он улыбался и иногда заключал:

— Послушайте, это же прекрасно!

Так его радовала всякая культура и благоустроенность. Но как врач Антон Павлович был, вероятно, не очень дальновиден, так как решился перевезти жену в Москву в то время, когда она еще, очевидно, далеко не была готова к этому.

Они приехали как раз в то время, когда у нас производились весенние школьные экзамены. Экзамены эти производились в отдельном здании, выстроенном С. Т. Морозовым специально для наших репетиций на Божедомке. Там была сцена величиною почти с нашу и маленькая комнатка для смотрящих.

Сюда в день приезда и поспешили придти Антон Павлович с женой. А на следующий день Ольга Леонардовна захворала опять, и очень серьезно. Она была при смерти, и думали даже — безнадежна. Антон Павлович не отходил от больной ни днем, ни ночью, сам делал ей припарки и т. д. А мы поочередно дежурили у него, не ради больной, которая и без того была хорошо обставлена и куда нас не пускали доктора, а больше ради самого Антона Павловича, чтобы поддержать в нем бодрость.

В один из таких трудных дней, когда положение больной было особенно опасно, собрались все близкие и обсуждали, кого из знаменитых врачей пригласить. Каждый, как это всегда бывает в таких случаях, стоял за

своего. В числе рекомендуемых упоминали одного из врачей, запятнавшего свое имя каким-то нехорошим поступком в смысле профессиональной этики.

Услыхав его имя, Антон Павлович необыкновенно решительно заявил, что если пригласят этого врача, то он должен будет навсегда уехать в Америку.

— Послушайте же, я же врач,— говорил он,— за это же меня выгонят из врачей...

Пока в доме происходил этот разговор, известный деятель печати Г — ий, я и один из наших актеров стояли на улице и курили, так как этого мы никогда не позволяли себе делать в квартире Антона Павловича. У дома напротив, возле пивной, стояла карета от Иверской. Шел разговор о том, что молодая жизнь может кончиться. Этот разговор так взволновал Г — ского, что он заплакал. Чтобы успокоиться, он стал, видимо, придумывать, что бы ему такое выкинуть. И вдруг без шляпы он перебегает улицу, входит в пивную, садится в карету из-под Иверской и пьет из бутылки пиво, дает кучеру Иверской три рубля и просит провезти себя в карете по бульвару. Опешивший кучер тронул лошадей. Колымага, тяжело подрагивая на ходу, покатила по бульвару, а оттуда нам приветливо помахивал ручкой Г — ский. Это был тот самый Г—ский, о котором так любил рассказывать Антон Павлович.

Антон Павлович страшно хохотал, когда ему рассказали об этом.

Одну из шуток Г—ского Антон Павлович очень любил рассказывать.

Однажды в смутное время, когда часто бросали бомбы и вся полиция была настороже, по Тверской ехали Антон Павлович и Г—ский. Г—ский держал в руках завернутую в бумагу тыкву с огурцами. Проезжая мимо городового, Г—ский останавливает извозчика, подзывает городового и с серьезным, деловым лицом передает ему в руки завернутую тыкву. Городовой принял в руки тыкву. Когда извозчик тронул дальше, Г—ский как бы в виде предупреждения крикнул городовому:

— Бомба!

И шутники унеслись на лихаче дальше по Тверской. А опешивший городовой, боясь двинуться с места, стоял посередине улицы, бережно держа в руках завернутую тыкву.

— Я же все оглядывался,— говорил Антон Павлович,—мне хотелось увидеть, что он будет делать дальше, да так и не увидел.

Наступили летние каникулы, все разъехались, а больной все еще не было лучше — она все еще была в опасном положении.

До сих пор, несмотря на долгое знакомство с Антоном Павловичем, я не чувствовал себя с ним просто, не мог просто относиться к нему, я всегда помнил, что передо мною знаменитость, и старался казаться умнее, чем я есть. Эта неестественность, вероятно, стесняла Антона Павловича. Он любил только простые отношения. Моя жена, которой сразу удалось установить с ним эти простые отношения, всегда чувствовала себя с ним свободнее меня. Нет возможности описать, о чем они вдвоем разговаривали и как эта легкая, непринужденная болтовня веселила и забавляла по природе естественного и простого Антона Павловича.

И только в эти долгие дни, которые я просиживал вместе с Антоном Павловичем в комнате рядом с больной, мне впервые удалось найти эту простоту в наших отношениях. Это время сблизило нас настолько, что Антон Павлович стал иногда обращаться ко мне с просьбами интимного характера, на которые он был так щепетилен. Так, например, узнавши, что я умею впрыскивать мышьяк,— а я как-то похвастался при нем своей ловкостью в этой операции,— он попросил меня сделать ему впрыскивание.

Наблюдая за моими приготовлениями, он одобрительно улыбался и готов был уже поверить в мою ловкость и опытность. Но дело в том, что я привык это делать только с новыми острыми иглами, а тут мне попалась игла уже довольно много поработавшая.

Он повернулся ко мне спиной, и я стал делать ему прокол. Тупая игла никак не могла проколоть кожу. Я сразу струсил, но никак не мог покаяться в своей неловкости, стал колоть еще усиленнее и, очевидно, причинил ему значительную боль. Антон Павлович даже не вздрогнул, но только один раз коротко кашлянул, и я помню, этот кашель убил меня. После этого кашля я совершенно растерялся и придумывал, как мне выйти из этого тягостного положения. Но ничего подходящего не приходило в голову.

Надавив на тело концом и повернув шприц несколько

в бок, чтобы дать впечатление воткнутой иголки, я просто-напросто выпустил наружу всю жидкость, которая и вылилась на белье.

Когда операция кончилась и я сконфуженно клал шприц на место, Антон Павлович с приветливым лицом повернулся ко мне и сказал:

— Чудесно-с!

Больше, однако, он ко мне с этой просьбой не обращался, хотя мы и условились, что я всегда буду делать ему впрыскивания.

Большое место в тогдашних наших разговорах занимал наш новый театр, строившийся в Камергерском переулке. Так как Антону Павловичу нельзя было покидать больную, то ему приносили на дом планы, чертежи и т. д.

Антон Павлович за время болезни жены сам очень истощился и ослаб. Жили они в доме Сандуновских бань, окна выходили в переулок, в июне воздух был ужасный, пыльно, душно, а двинуться нельзя было никуда. Все разъехались, и при нем остались только я, жена и А. Л. Вишневский. Но и у меня уже все сроки прошли, надо было ехать на воды, чтобы успеть до начала сезона довести курс лечения до конца. Таким образом, бедный Антон Павлович осужден был остаться один. И А. Л. Вишневский, который был искренно к нему привязан, решил остаться при нем. А я с семьей уехал за границу.

Единственной отрадой Антона Павловича за это время был один очень ловкий жонглер в «Аквариуме», которого он изредка ходил смотреть, когда больная настолько поправилась, что ее можно было уже изредка оставлять. Наконец, чуть ли не в конце июня мы получили известие, что хотя Ольга Леонардовна уже и выходит, но о переезде ее в Ялту не может быть и речи. А между тем Антон Павлович изнемогал в Москве.

Мы предложили ему вместе с больной и А. Л. Вишневским воспользоваться нашим флигелем в имении моей матери, где мы обыкновенно проводили лето. Это было близко от Москвы, по Ярославской железной дороге, станция Тарасовка, имение Алексеева «Любимовка».

Туда вскоре и переехали Антон Павлович с больной женой, сестра милосердия и А. Л. Вишневский.

О том, как они жили там, я уже знаю только по рассказам.

ОТЧЕТ О ДЕСЯТИЛЕТНЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Московское, петербургское и русское общество в течение десяти лет оказывало доверие Московскому Художественному театру и баловало его своим вниманием. И сегодня вам угодно было придать нашему семейному юбилею более крупное общественное значение.

Низко кланяемся Москве, Петербургу и русскому обществу с чувством глубокого почтения и благодарности.

Низко кланяемся всем уважаемым представителям учреждений, обществ и корпораций и частным лицам, почтившим нас сегодня приветствиями.

Низко кланяемся и Московскому литературно-художественному кружку и членам комиссии по организации сегодняшнего торжества, принявшим на себя его инициативу и осуществление.

Такое внимание и доброе отношение к нашему театру возлагает на нас обязанность представить обществу отчет о нашей десятилетней деятельности и познакомить его с результатами нашей работы. Быть может, этим мы принесем долю пользы родному искусству.

Московский Художественный театр возник не для того, чтоб разрушать прекрасное старое, но для того, чтоб посильно продолжать его.

Прекраснее всего в русском искусстве — завет, который мы помним, оставленный нам Щепкиным: «Берите образцы из жизни и природы». Они дают неисчерпаемый материал для творчества артиста. Этот материал разнообразен, как сама жизнь, он прекрасен и прост как сама природа.

Наш театр при своем возникновении поставил себе целью завет М. С. Щепкина и тем самым вступил в борьбу со всем ложным в искусстве. Поэтому естественно, что мы прежде всего стремились изгнать из нашего театра — «театр».

Но стремиться к цели еще не значит достигнуть ее.

Десятилетняя работа нашего театра — беспрерывный ряд исканий, ошибок, увлечений, отчаяний и новых надежд, о которых не знает зритель.

Остро откликаясь на запросы художественной эволюции в нашем искусстве, мы пережили целый ряд законченных периодов исканий в короткий промежуток существования театра.

Перечту наиболее важные из них.

В состав наших артистов вошли две группы: любители, мои сотрудники по Обществу искусства и литературы, и ученики Вл. И. Немировича-Данченко по школе Филармонического училища. Это ядро труппы было пополнено провинциальными артистами, из которых одни представляли из себя сложившиеся артистические величины, а другие едва начинали карьеру и находились в периоде брожения.

Таким образом, 14 июня 1898 года близ села Пушкино, под Москвой, сошлись с разных сторон самые разнообразные артистические силы, из которых многие обладали прекрасными дарованиями и сценическими данными. Любители располагали некоторым практическим опытом при отсутствии систематических знаний; ученики, наоборот, систематически изучив теорию, страдали практической неопытностью. Провинциальные артисты, поработавшие не один год на сцене, принесли с собой приемы спешной работы, не соответствовавшие нашим задачам, а молодые артисты — привычки ложно направленных первых шагов.

Руководителям театра прежде всего предстояла нелегкая задача — сплотить все эти разрозненные силы и направить их к одной общей цели.

Эта задача усложнялась административной неопытностью самих руководителей, скромностью материальных средств, отсутствием постоянного театра, мастерских, складов и пр.

Естественно, что в первое время репетиции превратились в практические классы и теоретические лекции.

Одних приходилось ободрять и подталкивать, других умерять и подчинять своему авторитету, третьим объяснять задачи искусства, четвертых учить ходить и говорить на сцене.

Но труднее всех было самим руководителям театра. При полном отсутствии каких бы то ни было практических руководств в нашем искусстве приходилось самим учиться на опытах и делать выводы из таких уроков.

Результат наших первых опытов наглядно показал нам, что простота, о которой мы мечтали, имеет различную ценность и происхождение. Так, например, существует простота бедной фантазии. Ее порождают банальность, безвкусие и художественная близорукость. Но есть иная простота. Простота богатой фантазии. Она легко па-

рит среди широких горизонтов, она питается здоровой пищей, добываемой из жизни и природы. Это простота свободного духа, убежденного в своей цели и уверенного в своей силе. Такая простота дается упорной работой, систематическим развитием и совершенной артистической техникой.

Итак, прежде чем говорить о конечной цели, нам предстояло выработать из себя артистов.

Но...

Чтоб быть артистом, необходима практика, чтоб иметь практику, необходим театр, чтоб иметь театр, необходим успех, чтоб иметь успех, нужно быть артистом, а чтоб быть артистом, необходима практика, и т. д. до бесконечности, подобно сказке про белого бычка...

Успех — ради существования, успех — ради возможности работать.

Как сочетать эту реальную действительность с требованиями артистической природы, нуждающейся в спокойном и систематическом развитии?

Заколдованный круг, из которого нет выхода. Необходимость преждевременного и еще незаслуженного успеха отвлекла нас от намеченных художественных путей.

Чтоб скрыть неопытность молодых актеров и помочь им в их непосильной задаче, нужен был эффект, ослепляющий и спутывающий зрителя.

Не изменяя намеченному пути художественной правды, легче всего было найти этот эффект в блеске внешней постановки, mise en scène и в литературной оригинальности трактовки произведения поэта.

Можно ли при сложившихся условиях слишком строго обвинять нас за то, что в первые годы наши артисты слишком сильно топали ногами, слишком резко двигались и громко говорили,— эта утрировка допускалась для того, чтоб скрыть неуверенность их первых сценических шагов. Не извинительно ли и то, что mise en scène бывали чересчур пестры и обильны мелкими деталями. Всякое действие на сцене приближает артиста к жизни.

Не простительно ли и то, что в минуты сильных подъемов режиссер приходил на помощь актеру, оберегая его еще не окрепший темперамент от насилия или скрывая от зрителя его неподготовленность. Для этого режиссер старался сгустить фон для усиления общего впечатления сцены или, в крайнем случае, заглушал артиста криками толпы, принимая на себя все нападки и ответственность.

Благодаря таким приемам, а также благодаря точным выполнениям авторских ремарок, вроде криков сверчка или стука копыт, в обществе укоренилось мнение о наших постановках, не всегда лестное для их авторов.

Не зная секретов нашей закулисной жизни, ошибки режиссеров принимали за сознательное направление театра, желающего отодвинуть артистов на второй план. К счастью для нас, на эту тему разгорелся бесконечный принципиальный спор, не прекратившийся и до настоящего времени. Он отвлек внимание от артистов и сосредоточил его на руководителях театра. А тем временем, под шум этих споров, артисты привыкали к сцене, а режиссеры в ожидании зрелого развития труппы усовершенствовали и изучали сцену, но не со стороны ее условностей, а со стороны доступной ей художественной правды.

Так прошла половина первого сезона.

В это время театр не завоевал себе успеха, которого он и не заслуживал, он лишь возбуждал внимание общества.

Материальные дела театра были плохи. Последний удар был нанесен запрещением постановки «Ганнеле» Гауптмана, на которую возлагались последние перед гибелью надежды.

В критический момент судьба послала нам двух спасителей: А. П. Чехова и С. Т. Морозова.

От А. П. Чехова из Ялты к нам прилетела Чайка. Она принесла нам счастье и, подобно вифлеемской звезде, указала новые пути в нашем искусстве.

С. Т. Морозов не только поддержал нас материально, но он согрел нас теплотой своего отзывчивого сердца и ободрил энергией своей жизнерадостной натуры.

С постановкой «Чайки» начался второй период в короткой истории нашего художественного развития.

К этому времени администрация театра приобрела уже некоторый опыт и знание.

Актеры также освоились с элементарными требованиями сцены. Их темпераменты и голоса окрепли, они приобрели необходимое самообладание на сцене и научились перевоплощаться в сценические образы, быть может, еще не всегда глубокие и тонкие по внутреннему содержанию, но яркие по фантазии и внешним очерта-

ниям. Все это позволяло подходить к ним с новыми и более сложными требованиями.

Режиссеры тем временем завоевали для себя авторитет у труппы, что дало им возможность начать проводить художественные задачи, намеченные театром. Кроме того, они уже изучили сцену со стороны доступной ей жизненной правды.

Все эти предварительные работы театра удачно совпадали с теми новыми требованиями Чехова, которые он предъявлял к артистам и к театру.

В свою очередь задачи Чехова совпадали с задачами Щепкина, а следовательно, и нашего театра. Таким образом, Щепкин, Чехов и наш театр слились в общем стремлении к художественной простоте и к сценической правде.

Изгоняя «театр» из театра, Чехов не считался с его условностями. Он предпочитал, чтоб их было меньше, а не больше. Он писал картины из жизни, а не пьесы для театра. Поэтому нередко Чехов выражал свои мысли и чувства не в монологах, а в паузах, между строк или в односложных репликах. Веря в силу сценического искусства и не умея искусственно отделять человека от природы, от мира звуков и вещей, его окружающих, Чехов доверился не только артистам, но всем другим творцам нашего коллективного искусства.

Чехов был на сцене не только поэтом, но и чутким режиссером, критиком, художником и музыкантом. Недаром, говоря о Чехове, вспоминаешь пейзажи Левитана и мелодии Чайковского.

Все эти особенности чеховского гения не допускают старых приемов сценической интерпретации и обстановки, как бы они ни были прекрасны сами по себе.

Ни торжественная поступь артистов, ни их зычные голоса, ни искусственное вдохновение, ни красные сукна портала, ни условное чтение ролей перед суфлерской будкой, ни полотняные павильоны и двери, ни театральные громы и дожди не применимы в чеховской драме.

Чехова нельзя представлять, его можно только *переживать*.

Артист — докладчик роли не найдет для себя материала у Чехова. Чехов нуждается в артисте-сотруднике, его дополняющем.

Итак, к моменту прилета Чайки наш театр был до из-

вестной степени подготовлен с внешней стороны к новым требованиям чеховской драмы.

Ему иногда удавалось заменять на сцене декорацию *пейзажем*, а театральный павильон — *комнатой*.

Жизненная сценическая обстановка требует и жизненной mise en scène и жизненных артистических приемов.

Внешняя сторона этих требований, заставляющая артистов обращаться спиной к публике, уходить в тень от назойливого света рампы, играть за кулисами, сливаться с декорациями и звуками, порождает новые, неведомые до Чехова приемы артистической интерпретации. Эти приемы легко усваиваются теми, кто не дорожит сценическими условностями, кто по возможности избегает их, кто держится мнения самого Чехова: чем меньше в театре условностей, тем лучше, а не хуже.

Внутренние требования чеховской драмы значительно сложнее, и вот в чем они заключаются.

Чтоб завладеть зрителем без интересной фабулы и без эффектной игры артистов, надо увлечь его духовной и литературной стороной произведения.

Но как достигнуть этого в произведениях Чехова, глубоких своей неопределенностью, где нередко люди чувствуют и думают не то, что говорят?

Слишком подробный психологический анализ, обнажающий душу, лишил бы Чехова присущей ему поэтической дымки. Неясность же в психологии лишила бы артистов последней опоры при их переживаниях.

Как быть?

Чтобы играть Чехова, надо проникаться ароматом его чувств и предчувствий, надо угадывать намеки его глубоких, но не досказанных мыслей.

Одно из многозначительных средств для такого рода переживаний при творчестве артиста заключается в тонком ощущении литературности произведения поэта.

В произведениях Чехова литературные требования к артисту достигают исключительно больших размеров и значения.

<Чтоб добиться их от труппы, мало быть учителем и режиссером — надо быть и литератором. Честь выполнения этой сложной задачи в нашем театре принадлежит Вл. И. Немировичу-Данченко, которому принадлежит и самая мысль постановки «Чайки».>

И вот из группы предъявленных требований — поэта, литератора, режиссера, художника — создалась совсем новая для артистов сценическая атмосфера. С помощью бесчисленных опытов, благодаря талантам артистов, их трудоспособности и любви к своему делу театру удалось найти новые приемы сценической интерпретации, основанные на завете Щепкина и на новаторстве Чехова.

К сожалению, эти выработанные приемы творчества и постановки остались секретом нашего театра, так как они, по непонятным причинам, были ошибочно истолкованы лишь с внешней, то есть наименее важной их стороны. Внутренняя же их суть осталась по настоящее время непонятой многими из тех, кому она могла бы принести свою долю пользы.

Новые приемы чеховской драмы послужили нам основой для дальнейшего художественного развития. Театр изучал их в целом ряде сценических постановок. Они оказали свое влияние на самый репертуар театра и, может быть, и на самих драматургов.

Естественно, что эти приемы творчества, основанные почти исключительно на тонкостях артистического переживания и литературного чутья, были доступны не всем и не во всех пьесах одинаково.

Когда они применялись к пьесам, рассчитанным на театральный эффект и пафос актера, внешняя сторона постановки оказывалась сильнее и правдивее самого переживания.

В других постановочных пьесах, как, например, у Шекспира, случилось то же, но по другим причинам. С одной стороны, труппа оказалась малоподготовленной для искреннего и простого переживания больших чувств и возвышенных мыслей мирового гения. С другой стороны, основные задачи театра не позволяли нам прибегать для усиления впечатления к общеизвестным театральным приемам искусственного вдохновения.

В пьесах иностранных писателей, из незнакомого нам быта и с чуждыми нашей природе мыслями и чувствами, наш новый метод применялся лишь со средним успехом.

Но зато, когда нерв и основная мысль пьесы оказывались родственными нашей природе, нам удавалось достигать счастливых результатов.

Так было, например, со «Штокманом», который отметил начало нового, переходного периода художественного развития театра. К этому времени выяснилось, что вы-

работанные нами приемы, несмотря на многие неудачи при их применении, важны и ценны для нас, но они были далеки от совершенства.

Пока эти приемы творчества помогали зрителю не только смотреть, но и наблюдать, сидя в театре.

«Штокман» и последующие пробы, то есть «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Дикая утка», «В мечтах», «Крамер», дали нам повод учиться передавать глубокие мысли в художественных образах.

Эта задача и по настоящее время не выполнена нами в той мере, которая удовлетворила бы нашим запросам.

Польза этих проб заключалась в том, что зритель научился не только слушать, но и мыслить в театре, встречая в нем отзвук на волнующие его общественные мотивы. Этим воспользовались драматурги для того, чтобы с театральных подмостков и через успех артистов общаться со зрителем по вопросам общественной жизни, захватившим в то время все русское общество.

С этого момента начался четвертый период в короткой истории нашего развития.

Его можно было бы назвать горьковским по тому значению, которое имели его два прекрасных произведения: «Мещане» и «На дне».

В этом периоде театр отражал жгучие общественные вопросы, которые захватили и весь литературный и артистической мир.

Этот период, его общественное значение понятно всем.

В чисто художественном отношении он не принес новых завоеваний, так как мы уже раньше научились жить на сцене тем, что захватывает нас в жизни.

Нам не хватало иного, то есть тех художественных средств, которые помогают артистам самим вырастать до возвышенных переживаний больших отвлеченных чувств.

Пятый — и самый тяжелый — период можно было бы назвать периодом метания.

Театр временно потерял почву. От Метерлинка он бросался к современным будничным пьесам, потом возвращался к Ибсену, к старому чеховскому репертуару, к новому Горькому и т. д.

Несмотря на материальные успехи театра в этом злосчастном сезоне, художественная атмосфера кулис сгущалась.

Появились зловещие предсказания. Мы смутились, не зная, в какую сторону идти.

С этого момента наступил шестой период нервных исканий театра.

Он начался в то время, когда все общество было занято переустройством и обновлением жизни.

То же происходило и у нас в театре. Все старое потеряло цену, все новое казалось важным хотя бы потому, что оно не похоже на старое.

Театр раскололся на художественные партии.

Крайние «левые» устраивали горячие митинги. Готовилась художественная революция, и скоро она разразилась.

Группа новаторов основалась в злополучную Студию. Там было много странного для хладнокровного наблюдателя, быть может, было и смешное, но там было и хорошее, искреннее и смелое. Я пострадавшее лицо в этом неудавшемся предприятии, но я не имею права поминать его злом.

Художественный театр тем более должен сохранить добрую память о своем покойном детище, так как он один разумно воспользовался результатами юных брожений. С помощью их Художественный театр помолодел, обновился.

С этого момента наступил новый, седьмой период нашего развития. Во время революции меньше всего нужен театр с серьезными задачами.

Театр не только потерял весь свой капитал, но и вошел в большие долги.

Надо было ехать за границу, но денег для этой поездки не было.

И тут заботливая судьба послала нам спасителей: Литературно-художественный кружок пришел нам на помощь, дав заимообразно театру крупную сумму. С такой же помощью пришли к нам по собственной инициативе гг. Тарасов и Балиев. Кроме того, в то самое время, когда театр материально пошатнулся, в него вошли новые пайщики-меценаты: графиня София Владимировна Панина, граф Алексей Анатолиевич Орлов-Давыдов, князь Петр Дмитриевич Долгоруков.

Они охотно откликнулись и поверили в будущность театра, подобно тому как в свое время это сделали первые его пайщики Константин Капитонович Ушков, внесший первый взнос, Савва Тимофеевич Морозов, Николай

Александрович Лукутин, Аркадий Иванович Геннерт, гг. Осипов, Гутхейль, Прокофьев.

С сердечной признательностью вспоминая такую отзывчивость, мне приятно именно в сегодняшний день публично поклониться всем этим лицам и вспомнить о тех, которых нет между нами.

Заграничная поездка имела большое воспитательное, проверочное и поощрительное значение для нашего театра, и мы с благодарностью и восторгом вспоминаем об иностранной гостеприимной публике и о наших друзьях, приютивших нас в тяжелое для России время.

Заграничная поездка ободрила нас, умерила крайние экстазы, показала нам образец артистической этики и сильно подняла художественное развитие не только артистов, но и сопровождавших нас учеников, сотрудников, сценического персонала, из которых многие впервые увидали настоящую культуру, о которой до тех пор читали только в книгах.

С возвращением в Москву наступил новый период разумных исканий.

Сам репертуар характеризует этот период: «Горе от ума», «Бранд», «Драма жизни» и «Стены», «Борис Годунов», «Жизнь Человека», «Росмерсхольм» и «Синяя птица».

<Этот период по принесенным результатам, еще не использованным нами, может сравниться только с чеховским периодом, и потому нельзя пройти его молчанием, хотя размер доклада не позволяет остановиться на нем в той мере, какой он заслуживает>[1].

В эти сезоны театр точно расставил свои щупальцы во все стороны, чтоб наконец найти верный путь.

Классическое «Горе от ума» — это экзамен по реальному переживанию в утонченной форме грибоедовского стиха.

Идейный «Бранд» — экзамен по философии в художественных образах.

«Драма жизни» — новая проба отвлеченного переживания и стилизованной формы.

«Борис Годунов» — экзамен по истории и классической условности.

«Жизнь Человека» — новая проба сценической схемы.

«Синяя птица» — экзамен по Метерлинку и по техническим трудностям сценического искусства.

Если прибавить к этому полное переустройство и усовершенствование административной части театра, следует признать, что со времени возникновения театра, то есть репетиций в Пушкино, театром не было затрачено такого количества творческой энергии, как за последние два сезона.

Художественные результаты этого периода мы считаем важными для театра.

Мы натолкнулись на новые принципы, которые, быть может, удастся разработать в стройную систему.

В этом отношении наиболее интересные для нас исследования были произведены при постановке «Драмы жизни» Гамсуна.

Сама пьеса исключительной трудности предъявляла к артистам и режиссерам целый ряд художественных и технических требований. Так, например, при этой пробе надо было добиться: сильных переживаний отвлеченных мыслей и чувств, большой энергии темпераментов, тонкого психологического анализа, внутреннего и внешнего ритма, большого самообладания, внешней выдержки и неподвижности, условий пластики и торжественного, мистического настроения всей пьесы.

Чтоб достигнуть этого, необходимо сплести для себя тончайшую сеть невидимых душевных ощущений и жить ими с большой сосредоточенностью.

Это достигается сильной творческой волей артиста.

Каюсь: мы впервые познали ее важное значение для артиста, впервые стали сознательно относиться к ней.

Что делать, самые простые истины постигаются временем и трудом.

После целого ряда подготовительных проб и исследований в области психологии и физиологии творчества мы пришли к целому ряду выводов, для изучения которых нам придется временно вернуться к простым и реальным формам сценических произведений. Таким образом, идя от реализма и следуя за эволюциями в нашем искусстве, мы совершили полный круг и через десять лет опять вернулись к реализму, обогащенному работой и опытом.

Десятилетие театра должно ознаменовать начало нового периода, результаты которого выяснятся в будущем.

Этот период будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы.

Кто знает, быть может, этим путем мы приблизимся к заветам Щепкина и найдем ту простоту богатой фантазии, на поиски которой ушло десять лет.

А потом, бог даст, мы опять возобновим наши искания, для того чтобы путем новых эволюций вернуться к вечному, простому и важному в искусстве.

Надо думать, что вторичное путешествие будет легче, так как теперь театр располагает целой группой талантливых артистов, выработавших самостоятельные приемы творчества и техники.

Дорогое для нас внимание русского общества, выразившееся и в сегодняшнем торжестве, послужит нам поощрением для наших дальнейших работ.

К сожалению, остается невыполненной одна из основных задач нашего театра — его общедоступность.

Стремление к этой задаче еще более окрепло в нас после того, как мы на практике могли оценить культурную силу театра.

(Хочется крикнуть обществу, чтоб оно поскорее использовало в самых широких размерах это неотразимое для современников культурное орудие.)

Первые пробные шаги для осуществления этой задачи мы надеемся сделать в скором будущем.

При театре уже образовалось ядро юной труппы филиального отделения. Примите ее благосклонно под ваше покровительство, как когда-то вы приняли нас, и не будьте к ней слишком строги первое время, так как это дети, которым еще предстоит пережить все те периоды артистической формации, которые я в общих чертах охарактеризовал в этом докладе.

ИЗ ЗАМЕТОК О ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

I

Взаимные отношения артистов сцены и театральных критиков ненормальны... Их общее дело не связывает их, а разъединяет. На ком же лежит вина? Напрасно критика, пользуясь силой печатного слова, заняла по отношению к театру боевую позицию; напрасно она увлекается ролью обличителя... Не менее, конечно, жаль, что многие артисты принимают вызов своих друзей по искусству... Безоружные и лишенные средств к борьбе, они

или затаивают в себе злобу против печати, или совершенно ее игнорируют.

Сотрудничество превратилось во вражду, от которой страдают наше искусство и общество.

Такая ненормальность в отношениях критики к сцене произошла потому, что наше искусство призрачно и недолговечно.

Эти свойства делают критику бесконтрольной, а протесты артистов — бездоказательными. В самом деле, создания артистов сцены фактически умирают с прекращением творчества. Остается впечатление, но оно неуловимо и спорно.

Трудно судить о наших недолговечных созданиях по мимолетным впечатлениям критика.

Возможно ли оздоровление этих патологических взаимоотношений?

Неопределенность и бесконтрольность критики делают невозможным установление правильной этики во взаимных отношениях сцены и критики... Она остается в зависимости от порядочности критика и артиста в каждом отдельном случае.

В защиту критики следует сказать, что ее искусство требует от человека исключительного таланта, аффективной памяти, знаний и личных качеств.

Все эти данные редко соединяются в одном лице, и потому хорошие критики родятся веками.

Прежде всего критик должен быть поэтом и художником, чтоб судить одновременно о словесном произведении поэта и об образном творчестве артиста.

Критик должен быть прекрасным литератором. Он должен в совершенстве владеть пером и словом для того, чтобы ясно и образно выражать тончайшие изгибы своих чувств и мыслей. Он должен обладать исключительной памятью, но не той справочной памятью, которая записывает количество выходов на аплодисменты, подносимых артисту венков или других внешних проявлений (успеха) артиста, а другой, аффективной памятью, которая воскрешает минувшие впечатления со всеми их тончайшими подробностями и ощущениями.

Критику необходимы чуткость и воображение для того, чтобы угадать и расширять творческие замыслы поэта и артиста, чтобы уметь отделять их совместную работу.

Критику необходимы обширные научные и литературные знания, чтобы при разборе произведений всех веков

и народов судить о людях и их жизни, изображаемых поэтом и артистом. Ему необходим пытливый ум, анализирующий и расчленяющий творчество.

Критик должен знать в совершенстве технику письма и технику сценического искусства во всех ее подробностях, начиная от психологии творчества артиста, кончая внешними условиями его работы, механикой и устройством сцены и условиями театрального дела.

Критик должен знать и чувствовать психологию толпы для того, чтобы найти доступ в тайники людских сердец, где спрятаны лучшие струны человеческой души, и проводить в эти тайники замыслы поэта и артиста.

Критик непременно должен быть беспристрастным, высокопорядочным человеком, чтоб внушать к себе доверие и благородно пользоваться той большой силой над толпой, которую дает ему печатное слово. Для той же цели критику нужен опыт и выдержка.

Ему нужно знакомство со сценическим искусством других народов, ему нужно... и прочее и прочее...

Удивительно ли, что хорошие критики так редки. В большинстве случаев критикам недостает тех или других способностей или качеств, и потому их творчество бывает неполно и односторонне. Очень немногие понимают наше специальное искусство и его технику и психологию образного творчества. Еще реже попадаются люди, которые знакомы с механикой сцены и условиями театральной работы.

Эти пробелы совершенно лишают их возможности правильно судить о том, что можно требовать, и о том, что театру недоступно, и потому мнение таких лиц не приносит пользы.

II

Современные критики пишут в своих рецензиях личные мнения. Это самонадеянно, так как обществу интересны такие мнения только исключительных личностей, как, например, Толстого, Чехова. Высказывать личное впечатление или мнение в газетах имеет право не всякий из критиков. На это имел право лишь один гениальный Белинский, но он-то именно этим правом и не пользовался. Он разбирал и оценивал творчество с помощью логики, знания, пытливости и чуткости гения. Теперь же мерилом является личное, не проверен-

ное чувство критика. Оно зависит от всех случайностей, от его здоровья, от того, в каком состоянии его нервы, желудок, домашние и денежные обстоятельства. Не может же творчество нескольких месяцев целой корпорации артистов и специалистов зависеть от случая. Меньше всего на такое мерило личного и минутного впечатления имеет право именно театральный критик, так как его впечатлительность истерта, истрепана ежедневными посещениями театра. Критик — самый плохой, блазированный зритель.

Среди критиков, как и в других отраслях, очень часто встречаются тупицы. Литературный тупица особенно опасен в нашем деле. Во-первых, потому, что, как у всякого тупицы, апломб и уверенность сильны. На театральную публику, относящуюся к театральным рецензиям легко и необдуманно, такая уверенность действует гипнотически. В нашем искусстве никем не изучаемом, у публики нет никакой почвы под ногами для суждения о том, что происходит на сцене. У простого театрального зрителя есть личное впечатление, часто наивное, но зато и непосредственное. Это самое важное для зрителя, и если б это чувство могло проверяться каким-то знанием, то критик был бы не опасен. Но рецензент пользуется наивностью публики, чувствует себя бесконтрольным судьей и потому пишет все, что ему взбредет на ум, а бедная публика верит этому вздору, потому что он напечатан, а также потому, что у зрителя нет под ногами никакой почвы и никаких знаний для руководства.

Апломб тупицы опасен потому еще, что тупица прямолинеен в своих взглядах и потому он общедоступен, не сложен, груб и часто безвкусен. Тупица — это человек в шорах, который смотрит вперед, не зная и не чувствуя того, что делается по бокам и вокруг него. Смотря Чехова, он определенно ищет пессимизма. В каждой пьесе должен быть герой. Герой — это тот человек, который сражается и никому не уступает. Если такого человека нет в пьесе, значит, она ничтожна, значит, и Чехов мелок. При известном течении в жизни — либеральном или ретроградном — тупица ищет этих течений, и с их точки зрения относится к пьесе, даже если она написана во времена Гоголя и Грибоедова.

То же и в течениях в искусстве. Если в моде импрессионизм или реализм, то тупица требует и в Островском импрессионизма, и в Метерлинке реализма, и наоборот.

Критик — прежде всего литератор, так как прежде всего он должен уметь излагать свои мысли и чувства на бумаге. Излагать мысли — это еще не значит творить. И действительно, не многие критики, подобно Белинскому, способны к творчеству. Только художник может быть творцом, и потому не всякий критик, хорошо излагающий свои мысли, художник.

Критик, хоть и любящий театр, тем не менее всегда больше литератор, чем художник. Он привык излагать свои чувства и мысли пером и в слове, тогда как артист сцены выливает их в образах и в действии. В этом различии между артистом и критиком нередко коренится непоправимое разногласие.

Мысли и внимание критика направлены всегда на литературную сторону, на развивающуюся мысль и действие произведения. Критик охотнее следит за автором и за его письмом и забывает при этом об образе и о специальности актера. Он откликается только тогда, когда актер его так сильно захватит, что насильно собьет его с предвзятого пути.

Критик хуже, чем простой зритель, так как последний ничем не отвлечен и не предвзят, а критик и пресыщен и имеет всегда свое мнение или определенное и раз и навсегда установленное направление критической мысли (штамп). Это служит препятствием, часто неодолимым, к тому, чтоб образное творчество актера, бьющее непосредственно не на мысль, а на свежее отзывчивое воображение зрителя, доходило до сердца именно критика, как самого плохого, предвзятого, пресыщенного и неотзывчивого зрителя. Критик воспринимает мозгом, а театр создан для чувства прежде всего.

III

В большинстве случаев критику недостает тех или иных необходимых данных, и потому его деятельность является односторонней. Иные способны оценить и разо-

брать произведение поэта с хорошим литературным талантом и знанием, но совершенно не сведущи в искусстве актеров. Поэтому первая половина их критических статей бывает содержательна, вторая же, касающаяся нашего искусства, наивна и безграмотна.

Другие, обратные примеры, — очень редки, так как критики в подавляющем большинстве настолько мало осведомлены в нашем искусстве, что не отличают и не умеют отделить творчества поэта от творчества артиста и потому не отличают даже хорошей роли от хорошего исполнения.

Нередко встречаются критики весьма порядочные и беспристрастные, но мало понимающие в творчестве поэта и артиста. Они критикуют бездоказательно, не имея на то никакого права и данных, и потому сильное оружие печатного слова, врученное им, употребляется ими во вред искусству.

Личное бездоказательное мнение, до которого нет дела толпе, не есть критика.

В других случаях талантливые люди, лишенные беспристрастия, низводят критику на столбцах газеты до личных счетов, симпатий или антипатий. Эти люди нередко глумятся над самыми чистыми творческими чувствами и помыслами человека, совершают тяжелое преступление и оскверняют себя и искусство своим святотатством. И мало ли еще комбинаций достоинств и недостатков критики можно наблюдать при том количестве данных, которые необходимы настоящему ценителю поэта и актера. Они бесчисленны.

В конечном выводе следует придти к заключению, что хорошие и беспристрастные критики — это лучшие друзья искусства, лучшие посредники между сценой и публикой, лучшие истолкователи талантов и, наоборот, плохие и пристрастные — это враги искусства, ссорящие публику с актером, убивающие таланты, спутывающие публику. Влияние печатного слова нередко подкупает и самих артистов, которые ради личного успеха или других низменных целей слишком дорожат и унижаются перед критикой, не разбирая ее ценности. Такое унижение перед критикой порабощает актера и лишает его творческой свободы. Это рабство вызывает презрение критики к актеру и сеет антагонизм.

К сожалению, заключение не новое и наивное, но увы,

застигнутый врасплох и не мог бы разрешить столь сложного векового вопроса.

Какую практическую пользу можно было бы извлечь из этого далеко не нового вывода?

Было бы весьма полезно, если бы господа критики, прежде чем судить об актере, до тонкости изучили его искусство, его самочувствие при творчестве, его технику и все те орудия и средства, которыми располагает театр. Я думаю, что о том же мечтает и драматург. Было бы полезно установить этику отношений критика, поэта и артиста. Теперь она совершенно отсутствует. Актер не огражден ничем от печатных нападок в такой отвлеченной и бездоказательной области, как эфемерное творчество артиста (установление третейского суда). Было бы полезно, чтоб газеты раз и навсегда отказались от помещения личных мнений и впечатлений и требовали бы доводов и оснований при критике чужого творчества и более деликатного отношения к тяжелому труду актера, не огражденного от произвола толпы и печати. Пусть критики пишут протоколы, составленные из заседаний нескольких лиц.

Было бы полезно, чтоб для всех учреждений были бы одни и те же мерки. Нельзя для каждого театра иметь свой аршин. Для одних, более симпатичных,— аршин покороче, для других — длиннее.

С той же целью было бы полезно, чтоб критика сообразовалась с работой и положенным трудом. Рядовой спектакль, поставленный без всякого плана, по обычному трафарету, судится так же поверхностно, как и другой спектакль, поставленный по широкому плану, с поисками нового, с участием целой корпорации людей, работающих самым добросовестным образом при участии специальных лиц. Труд, положенный на такое творчество, заслуживает большого внимания и вдумчивости. О такой работе целой корпорации людей в течение месяцев следует судить осмотрительнее. Мы же знаем, что, наоборот, такая работа вызывает лишь озлобление. Критик приходит в театр с саженным аршином и требует исполнения несбыточных надежд. О таких спектаклях судят, не выходя из театра.

Я сам видел, как писалась критика на стене театра о пьесе, над которой целая корпорация людей, в поисках новых тонов, работала месяцами.

В результате за все труды театра мы узнаем из критики не более того, до чего мы сами договорились после первой беседы.

IV

Принято, чтоб актеры и критики были на ножах и изображали из себя два противоположных лагеря. При таком боевом положении нельзя оставаться беспристрастным. Поэтому я изменяю этому печальному обычаю и постараюсь вникнуть и сочувственно отнестить к трудному положению театрального критика.

Оно трудно и ответственно прежде всего потому, что театральный критик судит недолговечное, мимолетное, эфемерное искусство актера и режиссера.

Картина или статуя может быть не оценена современниками — это тяжело для ее создателя, но не опасно для его последователей. Произведения живописи и скульптуры — материальны. Они живут веками и оцениваются поколениями.

Искусство актера существует, пока он стоит на сцене. Оно навсегда исчезает с его смертью. Единственная польза, которую может принести артист своим преемникам,— это новые традиции, приемы, сценическое толкование своих созданий. Все это должно быть не только понято, оценено, но изучено и правильно истолковано при жизни самого артиста. *При таких условиях нельзя терять времени и без нужды тратить его на то, чтобы десятками лет спорить, сомневаться в достоинствах таланта артиста.* В противном случае произойдет то, что так часто случается. Настоящих артистов называют великими, признают их авторитет и начинают к ним присматриваться и оценивать тогда, когда эти артисты по старости не могут уже быть законодателями в искусстве. Жизнь настоящего артиста — быстра, а признание таких неординарных артистов — долго. *И чем артист крупнее и чем он оригинальнее, тем дольше совершается процесс признания и изучения его таланта, и тем быстрее сгорает быстротечная жизнь непризнаваемого таланта.*

В большинстве случаев серьезные артисты капризны на репетициях и плохо принимают замечания, к ним относящиеся, не потому, что эти замечания оскорбляют их самолюбие, а потому, что они сердятся сами на себя, так как их нервит и пугает, когда они не схватывают того, что от них требуют. Они боятся сами разочароваться в своем таланте и способностях. Страшно выходить на публику без веры в свой талант. Артисту необходима известная доля самоуверенности, и потому он больше всего боится потерять эту веру в себя.

Конечно, еще чаще слишком самонадеянные артисты с больным самолюбием не принимают замечаний потому, что самолюбие не выносит их.

Капризы первых извинительны и заслуживают внимания, тогда как обиды вторых не возбуждают ни сочувствия, ни снисхождения. Артист, не способный выслушивать критика, должен остановиться в своем артистическом развитии и пойти назад.

V

Актеру, более чем кому другому, нужна скромность, так как в его деятельности слишком много элементов для развития самонадеянности, тщеславия, нахальства и прочих профессиональных пороков, глушащих талант. А между тем без самонадеянности и нахальства страшно выходить на сцену и трудно оппонировать прессе и публике.

Откуда это противоречие? От самой прессы и публики. Почти никто из них не знает психологии артиста на подмостках и решительно не желает с ней считаться.

Вот где кроется причина погибели многих талантов.

Знают ли сидящие в партере то, что происходит в душе дебютанта? Знают ли, как легко запугать талант раз и навсегда?

Должны ли они считаться с настроением актера? Интеллигентный зритель, понимающий психику актера, должен, а критик обязан это делать, так как он имеет дело с живым существом, так как он должен знать силу гипноза, производимого публикой на артиста.

А разве дебют старого актера в новой роли не требует к себе того же отношения? Тот, кто хоть раз заглянул в душу этого актера в вечер первого представления, тот не потребует от этого испытания невозможного.

Судите актера в новой роли на десятый спектакль, но будьте осторожны произносить приговор в первый раз, так как только на банальных, набитых приемах можно играть в первый спектакль уверенно. Настоящее творчество и перевоплощение удается актерам в этот вечер случайно.

Несправедливый и поспешный приговор испортит, напугает артиста, и не скоро ему удастся справиться с этим впечатлением, чтобы показать свою работу в должном виде.

В противовес такому отношению публики и прессы актер выставляет нахальство и самоуверенность.

Актеры, обладающие этими пороками, не поддаются опасному для них гипнозу и впервые знакомят публику со своими созданиями спокойно и без смущения. Они борются с незнанием публикой нашей души полным презрением к партеру.

Презирать публику опасно, так как среди нее находятся люди, которые многому могут научить нас.

Как же быть?

Надо влиять на публику и заставить ее понять слова Сальвини (он только в пятидесятом или двухсотом спектакле «Отелло» начал понимать, как следует играть роль). Другого способа нет, так как актер физически не может [сразу] показать роль не банально и в настоящем виде. Тот, кто требует этого,— требует решительно невозможного. Роль репетируется не только днем при пустом театре — она изучается, проверяется и репетируется и перед публикой. Только тогда актер может сказать, что он овладел ролью.

Если он это сделал сразу,— несомненно, он пошел своими обычными приемами и мало показал творчества в своем создании.

VI

Когда пьесу ставят с двух репетиций, критик может придти и также с одного раза критиковать; и театр и критик — небрежны.

Когда целая корпорация месяцами обдумывает постановку, критик обязан отнестись к ней добросовестно и вдумчиво.

Иначе происходит следующее:

«Вишневый сад», «Три сестры» — при первой постановке ругали, через несколько лет те же люди писали совершенно обратное и в восторженном духе.

Случай с «Ревизором» — изругали на первом спектакле и особенно Грибунина.

Когда играл Кузнецов — на двадцать девятом спектакле,— критики пришли вторично и расхвалили весь спектакль и особенно Грибунина.

Казалось бы, люди, говорящие о вдохновении, должны бы понимать, что на первом спектакле оно редко приходит, особенно у тех людей с широким и не банальным планом творчества, для которых первый спектакль — первая репетиция на публике.

Ответственность критика заключается еще в том, что от него зависит и бессмертие таланта, то есть память о нем в последующих поколениях. Белинский консервировал нам Мочалова. А мало ли талантов не дошло до нашего времени потому, что не было критиков, оценивших и выделивших их из толпы. Публика тогда была еще мало воспитана. Ее оценка и устные предания не дошли до нас. А критики близоруки были. Они увидят, что Чехов пессимист, и кроме этого уже никогда и ничего в нем не видят. Общество не протестует на такой неправильный суд, и вот создается общественное мнение.

Критика в подавляющем большинстве — ошибается. Публика — на долгом расстоянии — всегда права.

В Америке Шаляпин играл «Мефистофеля» Бойто. О нем писали, как он прекрасно сложен и как он напоминает борца.

За его сложением не заметили его таланта.

Кронеку сказали, что его двери слишком стучат, слишком хороша мебель. Всё это развлекает.

— Странно,— ответил он.— Я привез Шиллера и Шекспира, а они смотрят на мебель.

Если люди близоруки и не умеют рассмотреть всё сразу, пусть они несколько раз посмотрят спектакль. Когда вы смотрите незамысловатую оперу и возвращаетесь домой, вы говорите: «Хорошая музыка, но я еще не мог все-

го понять. Пойду и еще раз послушаю». И публика по десять раз смотрит «Травиату» и «Риголетто».

Но неужели Ибсен так прост и бессодержателен, что его нужно понять сразу, с первого спектакля? Я думаю, что не вредно просмотреть и Ибсена раз десять, чтоб хорошенько его понять. Он стоит этого не меньше Верди...

VII

О какой правде и красоте мы будем говорить? О внутренней правде и красоте переживания, или о красоте и правде внешней постановки и актерской игры, или же о красоте и правде человеческого чувства и его духовной жизни на сцене?

Среди мнимых знатоков, не знающих искусства актера и его творчества, много таких, для которых хорошая бутафорская вещь, поставленная на сцене, заметнее самой души Шекспира, а комары и сверчки интереснее Чехова. И странно, эти люди, умеющие смотреть и видеть на сцене только бутафорию, понимать чисто внешний прием игры и чувствовать лишь условности театра, точно на смех больше всего толкуют о вдохновении, о нутре и переживании. Они принимают простое актерское ремесло за образец правды на сцене, а театральность — за сценическую красоту и вдохновение. Такие люди любят плохой бутафорский гром, сделанный простым листом железа, и боятся хорошего грома, дающего иллюзию правды, которым любовался Чехов. Короче, гром их развлекает. Для этих людей искреннее чувство принижает искусство, а зычный пафос актера возвышает его. Постараемся на минуту стряхнуть с себя все их теории, смешавшие в искусстве правду с ложью, хороший вкус с дурным, балаган с искусством, и от рассудка вернемся к природному чувству. В нашем искусстве оно скажет нам, что правда одна.

VIII

Брошенная со сцены новость, будь то идея или просто сценическая новость, падает в толпу, как тяжелый камень в болото. Муть реакции и косности подымается со дна и перемешивается с чистой водою. Нужно время, чтоб муть осела и поверхность приняла бы опять спокойный и чистый вид.

XI

Кугели, Эфросы и разные провинциальные актеры кричат: Художественный театр убил актера, он в услужении у поэта. Но... чуть мы отступим от ремарки автора (а ведь автор не должен делать ремарок режиссеру), кричат: они исказили произведение.— Тут Кугели вступаются за поэтов.

X

Вот еще один из подлых приемов критики. Чтоб умалить актера и раз навсегда обесценить его заслуги, за ним признают открыто и чаще, чем нужно, повторяют: этот актер сроднился с Островским или Гоголем (только?!), он воплотил этих авторов. Через несколько времени кличка: актер Островского или Гоголя — становится укором актеру, орудием против него во всех тех случаях, когда актер не добьется такого же совершенства при воплощении других авторов, как, например, Шекспира или Гёте. «Не смешно ли, актер Островского или Гоголя берется за мировые образы бессмертного гения» и т. д.

Как будто мало передать гений Островского и Гоголя! Как будто позорно, передавая прекрасно Островского и Гоголя, в то же время прилично играть Шекспира,— как будто это не новое доказательство широты его таланта.

Все это делается с недобрым чувством к актеру и с мелкой целью показать свое знание и понимание в искусстве. Критик, который не понимает заслуги актера, умеющего передавать блестяще гений Островского и Гоголя и прилично подходить к гению Шекспира,— ничего не понимает в нашем искусстве. Это или подлость, или безграмотность.

ИЗ ЗАМЕТОК О ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

4. [ИСКУССТВО И ИСКУССТВЕННОСТЬ]

I

Большинство актеров на сцене совершенно лишены потребности к общению с действующими лицами в монологах и диалогах пьесы, написанных исключительно ради общения.

Большинство актеров выходит на сцену, чтоб докладывать слова автора и главным образом чтоб показывать зрителям себя самого.

Если хотите, это тоже общение, только не с говорящими, а со смотрящими зрителями.

Интересно знать, как относится наша природа к такой комбинации? Знакома ли она ей в жизни?

Вспомните: приходилось ли вам когда-нибудь радоваться или страдать для себя, то есть по естественной потребности, и в то же время для других, ради желания понравиться им?

Может быть, такая противоречивая и уничтожающая друг друга комбинация чувств возможна в жизни — чего только не происходит в ней,— но такое состояние исключительно.

Наша природа умеет плакать, страдать или смеяться, когда ей плачется, страдается или смешно. Она не может жить напоказ, жить для других, а не для себя самой.

Когда насилуют нашу природу, заставляя ее делать то, что ей не свойственно, она перестает жить и неохотно поддается насилию.

Напрасно стараются артисты при таких непривычных для нашей природы условиях заставить себя почувствовать душой и телом настоящую правду жизни, которую искусство должно создавать, а не уродовать.

Иным актерам удается довести насилие своей природы до курьезного зрелища, но как бы ни были занятны или даже условно красивы производимые актерами фокусы, их искусность никогда не сравнится с *естественной* красотой, которая свойственна природе.

В самом деле, чего только не делают люди, чтоб удивить других насилием природы!

Одни глотают шпаги или горящую паклю, другие извиваются змеей, ходят на руках или стоят на голове, третьи заставляют слонов ходить по канату, тюленей — разговаривать, собак — ездить на лошади, а актеры хотят заставить себя пережить то, что не свойственно человеческой природе.

И что же? В конце концов получается только интересное зрелище, а не воплощение духовной жизни человечества, захватывающее своей неотразимой правдой и естественной красотой.

В эти минуты театр превращается в простое зрелище.

Увы! Забавные зрелища, стоящие такого труда людям, никогда не сравнятся с естественной красотой человеческой души и тела, как не сравнится дрессировка зверей с естественной красотой собаки — на воле, слона — в степи или тюленя — в воде. Искусственность — не более как забавное уродство, тогда как искусство — красивая правда, прекрасная своей природой.

Насилие природы — уродство и ложь. Оно противоречит естественной правде.

Ложь и уродство не могут быть красивы.

Ложь и уродство не могут возвышать нашей души, если она не отравлена ими навсегда.

Ложь и уродство несовместимы с истинным искусством.

Искусственность никогда не сделается настоящим искусством.

Бойтесь насилия и не мешайте вашей природе жить нормальной и привычной жизнью.

II

Нельзя жить ролью скачка́ми, то есть только тогда, когда говоришь.

Приходилось ли вам встречать в вашей жизни таких феноменов, которые живут только тогда, когда говорят, а замолчал — умер?

Не кажется ли вам такая ненормальность уродством? Таких людей нет в жизни, их не должно быть и на сцене.

Но актеры так привыкли заполнять пустые места роли своими личными актерскими ощущениями, что они уже не замечают той смеси, которая образуется в их душе от сплетения чувств роли с их личными чувствами.

Такие актеры обращаются со своей ролью, как с чучелом, и набивают ее сердцевину какой-то смесью из первых попавшихся чувств и ощущений.

Но попробуйте сказать об этом кому-нибудь из таких артистов, изучающих роли по словам и репликам, а не по аффективным воспоминаниям чувства. Они засыплют вас громкими фразами: «Свобода творчества. Гнет режиссера. Искусство для актера. Святое вдохновение». Они расскажут вам, как их осеняет что-то при виде освещенной рампы, как они плачут на сцене настоящими слезами и живут только «всеми фибрами своей души».

Живут, но чем? Складом души роли или только своими актерскими привычками? Конечно, только ими.

Но они никогда не разберутся в этих душевных тонкостях, так сильно въелись в них актерские привычки, так бесповоротно эти привычки стали их второй натурой.

Конечно, такие актеры что-то чувствуют на сцене и довольствуются этим.

Хотел бы я видеть человека, который может ничего не чувствовать, особенно на сцене, насыщенной всякими эмоциями.

В лучшем случае, к этим профессиональным ремесленным эмоциям добавляют несколько чувств роли, и получаемый винегрет из разных чувств помогает таким актерам находить на сцене какое-то душевное равновесие, которое они принимают за настоящее артистическое переживание.

В большинстве случаев такие актеры остаются на сцене самими собой, то есть людьми с взвинченными нервами и с природой, изуродованной их ремеслом, а чувства самой роли заменяются у них словами и актерскими приемами, которыми они прикрывают внутреннюю пустоту роли.

Такое творчество напоминает мне бездушных манекенов, задрапированных красивыми тканями.

Все это слишком далеко от правды, все это граничит с уродством и потому не может быть искусством.

Настоящая правда в нашем искусстве основательно забыта нами.

Драматический артист — не докладчик слов роли, не кокетка, интригующая публику, не развратница, выставляющая напоказ свои прелести или торгующая страстями.

Настоящий артист — творец души роли и художник, образно воплощающий человеческие чувства.

Он создает сценическое художественное создание, которое прежде всего должно быть цельно и закончено.

Поэтому такого артиста прежде всего интересуют не отдельные куски, а вся роль в ее целом, то есть склад души роли.

Художественное создание должно быть также гармонично.

Вот почему настоящий артист с большим разбором комбинирует чувства роли, слагая их в красивые созвучия. Настоящий артист создает симфонию чувства и учится красиво петь ее.

Слова служат ему лишь средством, усиляющим зву-

ки души; мысли заменяют ему мелодию, а идеи — лейтмотивы, проходящие через всю жизнь роли и пьесы.

Боясь нарушить плавность создаваемой симфонии чувств, настоящий артист ищет все новых и новых душевных звуков в словах роли, в действии, в фактах и их описаниях, в передаче сведений и знаний, в коротких и незначащих репликах, в отдельных вздохах, в восклицаниях, в молчании и даже — за кулисами, до выхода. Как же вы хотите, чтоб такие артисты не воспользовались столь важными для души роли моментами, как изложения мыслей и идей, вложенных поэтом в основу своего произведения. Конечно, он пользуется этим благодарным для артиста материалом, так как из мыслей и идей нередко создаются высшие моменты напряжения человеческого чувства.

Душевная жизнь роли — непрерывная цепь чувств и ощущений, из которых каждое стремится выразиться в общении с другими лицами или с самим собой.

Сухие мысли и пустые слова, лишенные чувства, обрывают эту бесконечную душевную цепь. Поэтому их можно сравнить с трещиной, которая уродует произведение искусства.

РЕЧЬ НА ПЕРВОМ УРОКЕ УЧЕНИКАМ, СОТРУДНИКАМ И АКТЕРАМ ФИЛИАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ МХТ 10 МАРТА 1911 Г.

Прежде чем учиться, условимся в том, чему именно вы хотите учиться. Иначе может произойти недоразумение.

И в старом театре были элементы того прекрасного и высокого, которое ищем и мы.

Будем внимательно, добросовестно разбирать (изучать) старое, чтоб еще лучше познать новые задачи.

Не будем говорить, что театр — школа. Нет, театр — развлечение.

Нам невыгодно упускать из наших рук этого важного для нас элемента. Пусть люди всегда ходят в театр, чтоб развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери, напустили темноту и можем вливать им в душу все, что захотим.

Но есть развлечение и развлечение.

Я пришел, сел в кресло. Прекрасная декорация, иног-

да пестро, иногда более гармонично — это уже зависит от того, кто это делает,— удивительные актеры, чудные, гибкие жесты, блестящее, сверкающее освещение, ударившее меня по глазам и ошеломившее, музыка — все это тормошит, встрепывает, поднимает нервы все выше и выше, и к концу пьесы вы хлопаете, кричите «браво» и лезете в конце концов на сцену благодарить, обнимаете там кого-то, целуете, кого-то по дороге толкаете и т. д. А выйдя из театра, чувствуете себя настолько взбудораженным, что не можете спать,— надо идти в ресторан всей компанией. Там за ужином вы вспоминаете зрелище, вспоминаете, как хороша актриса такая-то... и т. д.

Но вот впечатление ваше переночевало, и что от него осталось на другой день? Почти ничего. А через несколько дней вы уже не можете вспомнить, где вы, собственно, так кричали и вызывали — у Корша, Незлобина или в опере Зимина? Да, кажется, у Корша...

Я очень люблю такие зрелища. Варьете обожаю, водевиль тоже, лишь бы это не было грязно.

Но есть другой театр. Вы пришли и сели в кресло зрителя, а режиссер незаметно пересадил вас в кресло участника той жизни, которая происходит на сцене. С вами что-то произошло. Вы сбиты с позиции зрителя. Занавес открылся, и вы сразу говорите:

«А эту комнату я знаю, это так, а вот пришел Иван Иванович, вот Мария Петровна, вот мой друг... Да, я все это знаю. Как пойдет тут дальше?»

Вы весь внимание, вы смотрите на сцену и говорите:

«Верю, верю всему, верю, верю... Вот моя мать, я узнаю ее...».

Кончился спектакль, вы взволнованы, но совсем по-другому — вам не хочется аплодировать.

«Как я буду аплодировать своей матери? Странно как-то».

Элементы этого волнения таковы, что заставляют сосредоточиваться, углубляться. После спектакля не хочется идти в ресторан. Тянет в семейный дом, за самовар, нужно интимно поговорить о вопросах жизни, о философском мировоззрении, об общественных вопросах.

И когда впечатление ваше переночевало у вас, оно оставляет совсем другой след в душе, чем в первом случае. Там на другое утро вы вспоминаете с удивлением: «Почему это я полез вчера на сцену целовать тенора? Как глупо! Правда, он очень хорошо пел, но разве надо было целовать его?.. Глупо».

А здесь ваши впечатления за ночь вошли еще глубже в вашу душу; еще серьезнее вопросы требуют ответов; вы чувствуете, что чего-то вам не хватает, чего-то вы еще недобрали в театре, надо пойти еще.

Эти люди, которых вы видели там, в театре, на сцене, их жизнь, их страдания и радости становятся вам близкими, вы в них видите часть своей души, они входят в число ваших знакомых. Я знаю многих, которые говорят:

«Пойдем сегодня к Прозоровым».

Или: «Поедем к дяде Ване».

Это не есть смотрение «Дяди Вани» [или «Трех сестер»] — это идут именно к дяде Ване, к Прозоровым и т. д.

Старые актеры говорили, что это [то есть интимное общение со зрителем.—*Ред.*] недоступно для сцены, что это можно только в маленькой комнате. Художественный театр нашел способ достигнуть этого в театре. Правда, может быть, этого нельзя делать в Большом театре, в Колизее — для всего есть свои пределы и границы,— но в заграничной поездке, я вспоминаю, мы играли в Висбаденском театре, который немногим меньше Московского Большого, и это доказывает, что подобное искусство может быть передаваемо и большой толпе.

Итак:

Первый театр — театр-зрелище — служит развлечением зрению и слуху, и в этом есть его конечная ц е л ь.

Во втором театре воздействие на слух и зрение есть только с р е д с т в о для того, чтоб через них проникнуть в глубь души.

Для первого театра надо ласкать глаз или, наоборот, пестрить, но необходимо растеребить зрителя во что бы то ни стало. Актер это знает, и для этой цели чего только он не делает! Если нет темперамента, он то кричит, то начинает вдруг быстро-быстро говорить, то отчеканивает каждый слог, то поет.

Подумайте, какова сила этого учреждения, называемого театром! Вы можете довести толпу до экстаза, заставить ее волноваться, трепетать, вы можете всю ее растрепать, вы можете, наоборот, заставить человека сидеть смирно, и вы будете вливать в него, покорного, все, что хотите, вы можете заражать всю толпу стадным чувством и т. д.

Живопись, музыка и другие искусства, из которых каждое в отдельности может действовать неотразимо

на душу человека, соединены здесь под одним кровом воедино, и потому действие их еще сильнее.

Помню, как Лев Николаевич Толстой, которого я первый раз видел у Николая Васильевича Давыдова, сказал:

«Театр есть самая сильная кафедра для своего современника».

Сильнее школы, сильнее проповеди. В школу надо еще захотеть придти, а в театр всегда ходят, потому что развлекаться всегда хотят. В школе надо уметь запомнить то, что там узнаешь. В театре запоминать не надо — само вливается и само помнится.

Театр — сильнейшее оружие, но, как всякое оружие, о двух концах: оно может приносить великое благо людям и может быть величайшим злом.

И если мы зададимся вопросом, что дают людям наши театры, то какой ответ получим? Я имею в виду все наши театры, начиная с Дузе, Шаляпина и других великих артистов и кончая Сабуровым, «Эрмитажем», вообще все, что можно назвать словом «театр».

По моему мнению, современный театр есть величайшее развращающее зло.

Величайшее зло, так как оно самое сильное, самое заражающее, самое легко распространяющееся. Зло, приносимое дурной книгой, не может сравниться ни по силе заразы, ни по той легкости, с которой распространяется оно в массы.

А между тем в театре как учреждении есть элементы народного воспитания, прежде всего, конечно, эстетического воспитания масс.

Так вот какой страшной силой вы собираетесь владеть, и вот какая ответственность ложится на вас за умение распорядиться этой силой как следует.

[ТЕАТР]

ВСТУПЛЕНИЕ

В портале сцены можно показывать самые разнообразные спектакли, начиная с религиозных мистерий и кончая балаганом с дрессированными крысами и говорящими моржами. Сцена, как белый лист бумаги, терпит все, что бы на ней ни изображали.

Впечатления от таких спектаклей самые противоположные. Одни из них развлекают, другие радуют, третьи возвышают, четвертые, наоборот, принижают, пятые развращают и т. д.

И каждое из представлений, исполняемых на сцене, называют в общежитии «театром», и каждое здание, где исполняются эти представления, тоже называют «театром».

Театр приютил под своим кровом все роды искусства, все виды зрелищ, от возвышенного до низменного, а золотая рама сцены их узаконила.

Театр — искусство, театр — балаган, театр — здание слились в понятиях людей в одно неразрывное целое, и потому теперь почти все, что мы видим в театре, принимается за искусство.

Границы настоящего театра и балагана затерялись в представлении большинства людей, которые стали пользоваться театром не для больших религиозных и культурных миссий, а лишь для маленьких буржуазных целей.

Само слово «театр» перестало напоминать о храме и смешалось с обыденщиной.

Такой театр, варварски низведенный до утилитарных целей, можно уподобить дорогому роялю, употребляемому для ссыпки овса.

* * *

Между тем театр — могущественная сила для душевного воздействия на толпы людей, ищущих общения. Театр может развивать и облагораживать эстетическое чувство общества, и это тем более важная культурная миссия, что развитие эстетического чувства человека — одно из немногих земных средств, приближающих нас к небу. По необъяснимым причинам эта важная сторона нашей души совершенно забыта в нашем воспитании. Как же не пользоваться для этого театром, который может через успех артистов проводить в толпу красоту и возвышенные чувства, которых так недостает современному человечеству.

Для этой важной художественной миссии театр располагает самыми неотразимыми, разносторонними и многочисленными возможностями воздействия на толпы зрителей.

Прежде всего театр обладает большой притягательной силой.

Сухая форма обыкновенной проповеди или лекции не популярна, так как толпа не любит поучаться. Любовь же ее к зрелищу и развлечению безгранична; вот почему она с такой охотой стремится в театр, чтоб развлекаться, и там с невероятной легкостью проникается чувствами поэтов и артистов. Подобно всем другим искусствам, театр воздействует на зрителей через посредство сердца. Он избрал себе этот верный путь для общения с толпой.

Люди идут в театр для развлечения, но незаметно для себя выходят из него с разбуженными чувствами и мыслями, обогащенные познанием красивой жизни духа.

Этого мало. Впечатления, получаемые в самом театре, неотразимы потому, что они создаются не одним только искусством актера, а почти всеми существующими искусствами, взятыми вместе, не одним человеком, а одновременно целой толпой участников спектакля.

Сила театра в том, что он коллективный художник, соединяющий в одно гармоническое целое творческую работу поэтов, артистов, режиссеров, музыкантов, танцоров, статистов, декораторов, электротехников, костюмеров и прочих деятелей сцены.

Вместе с тем искусство театра — собирательное, и в этом также его сила. Театр пользуется одновременно творчеством всех без исключения искусств: литературы, сцены, живописи, архитектуры, пластики, музыки, танца, которые он собирает под своим кровом.

Эта большая, сплоченная и хорошо вооруженная армия воздействует одновременно общим дружным натиском на целую толпу зрителей театра, заставляя биться сразу, в унисон, тысячи человеческих сердец. Насыщенная атмосфера спектакля развивает массовую эмоцию, заразительную своим стадным чувством. Зрители, взаимно гипнотизируя друг друга, тем самым еще сильнее раздувают силу сценического воздействия.

Кроме того, какое из других искусств располагает таким материалом для воплощения своих созданий, какой дан нашему искусству? В то время как живопись, скульптура, музыка пользуются бездушным мрамором, полотном и музыкальным инструментом, творческий дух артиста лепит свои создания трепещущими нервами из своей живой плоти.

Только сами артисты, научившиеся распоряжаться своей чуткой душой и трепещущим телом, способны оценить жизнеспособность такого творческого материала.

Благодаря всем этим свойствам нашего искусства оно воспринимается легче всех других искусств. В самом деле: чтение доступно только грамотным, понимание читаемого требует привычки, музыкальные тонкости ясны лишь специалистам, немая статуя или картина много говорит душе художника, но не всегда доступна пониманию простого зрителя. Сценическое же искусство так ярко, образно и полно иллюстрирует свои произведения, что их форма может быть доступна всем: от царя до крестьянина и от младенца до старика.

Пусть наше искусство недолговечно, пусть оно исчезает с прекращением творчества, пусть оно принадлежит лишь современникам, но зато оно неотразимо для них по полноте и силе воздействия.

* * *

Однако чем больше сила театра и чем неотразимее воздействие его искусства, тем осторожнее нужно им пользоваться.

Театр — обоюдоострый меч: одной стороной он борется во имя света, другой — во имя тьмы. С той же силой воздействия, с которой театр облагораживает зрителей, он может развращать их, принижать, портить вкусы, оскорблять чистоту, возбуждать дурные страсти, служить пошлости и маленькой мещанской красивости.

Тогда театр становится могущественным орудием общественного зла. Тем более опасным, чем больше сила его воздействия.

Чему же чаще служит современный театр — добру или злу?

Увы!

Вспомните убогие зрелища, которыми под видом театра, с дозволения начальства и одобрения цензуры, воспитывают эстетическое чувство простого народа. Вспомните, что смотрит по дешевым ценам или бесплатно учащаяся и другая молодежь, которой суждено за отсутствием хорошего дешевого театра проводить свои досуги там, где выдают контрамарки, то есть там, куда не ходит публика. Вспомните жалкое искусство дешевых театров. Вспомните, чем впервые пробуждают в театрах эстетиче-

ское чувство детей, остро и на всю жизнь воспринимающих первые сценические впечатления.

Вспомните, наконец, что миллионы людей, лишенные театра, воспитывают свой вкус на любительских спектаклях, на пошлостях синематографа, которые тоже называют театрами, на кафешантанах, на балаганах и разных других зрелищах, рожденных безвкусием и тривиальностью.

Но еще убедительнее говорят нам цифры. Сколько на свете театров, извращающих свою высокую миссию?

Тысячи.

Сколько на свете увеселительных учреждений или просто кабаков, прикрывающихся высоким именем театра?

Десятки тысяч.

Сколько на свете театров с приличным репертуаром и исполнением?

Едва ли наберется десяток.

А сколько на свете театров, достойных своего высокого наименования?

Ни одного.

Есть талантливые или гениальные поэты, артисты, режиссеры, пожалуй, даже целые постановки отдельных спектаклей, но нет ни одного театра, каким должен быть театр по своей природе и высокой культурно-эстетической миссии.

Перемешайте между собой все полученные цифры, как перемешаны в понятиях людей их представления о театре, и тогда вам станет ясно, как много зла и как мало пользы приносит то, что в общепринятом смысле слова называется театром.

* * *

Казалось бы, что при такой щепетильности нашего искусства, могущего одновременно приносить как зло, так и добро, следовало бы осторожнее пользоваться театром, тщательнее изучить природу и основы нашего искусства; точнее знать границы, отделяющие его от балагана.

В действительности же происходит обратное. Нашим искусством пользуются весьма неосторожно, его границы спутаны, его природа и основы не изучены, а физиономия настоящего театра не определена.

Но непонимание дает апломб. И потому всякий зритель, часто посещающий театр, считает себя его знатоком и смело произносит безапелляционные приговоры над работой артистов и театра, нередко даже до окончания творчества, то есть в антрактах спектакля. Толпа не любит сдерживать своих порывов, которые нередко бывают столь же экспансивны, сколь и несправедливы.

Критерий для суждения таких наивных ценителей весьма прост: если спектакль сразу захватил,— значит хорошо, если было скучно,— плохо.

Свобода и безнаказанность суждения создали вокруг театра легенду о том, что наше искусство понимается само собой, что оно не требует ни знаний, ни систематических упражнений, а лишь таланта и вдохновения, что правильно судить о нашем искусстве может каждый, кто присмотрелся к театру, кто имеет вкус и жизненный опыт. Такое примитивное отношение к нашему искусству происходит отчасти и потому, что оно совсем не изучается.

Все другие искусства, то есть рисование, музыка, пение, танцы, вошли в программу школ и домашнего воспитания; почти все знают музыкальные ноты, общие законы гармонии, перспективу в живописи, разные «па» в танцах, и это заставляет общество с известной осмотрительностью судить об искусстве; но знакомство с нашим соблазнительным искусством считается ненужным и даже опасным для молодежи, так как она слишком легко поддается чарам сцены.

Все эти пробелы не только не заполнены, но даже еще не осознаны самими артистами в практической жизни театра, несмотря на груды исписанных книг по теории.

Этого мало.

Наше искусство не только не изучено, но, что еще хуже, оно превратно понимается не только зрителями, но и самими артистами и деятелями сцены. Для этого существует немало причин. Подумайте, сколько ученых трудов, статей, лекций, дебатов, рецензий, направлений, теорий ежедневно выдумывается, печатается, докладывается и говорится о нашем искусстве. Многие ли из тех, кто пишут и говорят о нем, проверяют на деле то, что они проповедуют? А ведь в искусстве теория без дел — мертва. Необходимы практические знания и опыт для того, чтоб сказать в нашем искусстве важное и верное. И сколько ненужного теоретического сора набивается в головы доверчивых читателей, скольким людям без нуж-

ды навязывают чужие извращенные понятия об искусстве, парализующие самостоятельность и непосредственность зрителей при восприятии сценических впечатлений. И среди этого неисчерпаемого теоретического материала — ни одного важного труда, имеющего практическое значение для артиста.

Беда, когда в театре зритель надевает шоры и видит только то, что ему приказывает видеть ученая теория. Беда, когда зритель начинает рассуждать, вместо того чтобы чувствовать. Беда, когда он становится умнее самого себя, теряет свою наивность и природную непосредственность.

Неприменимые на практике теория и рассудочное отношение к искусству выработали особый тип поэтов, актеров, режиссеров, критиков и зрителей, ошибочно мнящих себя знатоками нашего искусства. Эти люди в шорах, постоянно говорящие о вдохновении, предвзято и без наивной непосредственности подходят к театру. Они теряют способность к восприятию художественных впечатлений и к живому общению чувствами. Такие самоуверенные, оглохшие, ослепшие, забронированные теориями и навсегда застывшие в своих ошибках люди не способны к восприятию и пониманию настоящего искусства, основанного на живом чувстве человека. Ведь понимать искусство — значит чувствовать его.

И никто не знает главных догматов нашего искусства и трудностей душевной и телесной техники, а ведь без этих сведений трудно не только творить, но и сознательно судить о нашем творчестве.

* * *

Непонимание и полуграмотность накладывают на наше искусство печать дилетантизма. И действительно, среди актеров-профессионалов очень много дилетантов, не изучающих своего дела.

Слыхали ль вы, чтоб человек, никогда не бравший в руки скрипки, сразу, без всякой подготовки выступал в публичных концертах? В нашем искусстве очень часто начинают прямо с публичного выступления. Слыхали ль вы, чтоб руководителем музыкального или художественного учреждения был простой лакей, буфетчик? У нас антрепренер-буфетчик — обычное явление. И само наше

искусство и его техника в том виде, в котором они находятся,— дилетантизм. Недаром М. С. Щепкин вздыхал об отсутствии основ, необходимых артисту.

На первый взгляд кажется, что у нас есть все, что нужно для искусства, но в действительности нам не хватает самого необходимого, что составляет его сущность. Есть художественные идеалы и возвышенные цели, но они не применимы на практике, и большинство театров служат пошлости и отрицательным сторонам искусства, сами того не подозревая. Есть и теория искусства актера, но ее настоящие основы еще не выработаны. Есть и программы преподавания, но они не способны выработать практических деятелей для настоящего искусства. Есть огромное количество драматических школ, но никто не знает практических способов преподавания искусства, и потому в школах учат ремеслу и эксплуатируют непонимающих.

И уровень артистов повысился, но тем не менее старые предрассудки продолжают культивироваться во всех театрах, и по-прежнему в них царит культ пресловутого актерского нутра, ремесленного вдохновения и невежественных самородков: по-прежнему в театры стремятся недоучившиеся гимназисты и неспособные к другому труду лентяи.

Есть и способные критики, желающие глубже вникнуть в настоящую суть нашего искусства, понявшие силу печатного слова, свое влияние на эстетическое развитие общества, осторожно пользующиеся доверенной им властью. Но наравне с ними в невероятном количестве плодятся невежды, совершенно не знающие того, что они призваны оценивать, упивающиеся властью обличителей, хлесткостью своего пера, кокетничающие своей мнимой ученостью, которой они засоряют головы доверчивых читателей. По-прежнему оценка нашего творчества поручается репортерам, фельетонистам, студентам, гимназистам и тем, кто хлестко владеет пером.

Беспринципность и легкий успех царят в нашем искусстве, а это лучший признак первобытности и дилетантизма в нашем искусстве, которое еще не выработало никаких основ для своего руководства.

Дивишься тому, что такой почтенный старец, как наш театр, создавшийся еще до Рождества Христова, до сих пор находится чуть ли не в первобытном состоянии и продолжает по-прежнему наивно основывать свое искус-

ство, с одной стороны, на пресловутом нутре, то есть на случайном вдохновении, ниспосылаемом с неба, а с другой — на грубой, внешней, устаревшей, чисто ремесленной актерской технике, которая принимается за внутреннее творчество.

Словом, сделано много для внешнего актерского ремесла и почти ничего не сделано для главной духовной сущности творчества, создающей настоящее искусство актера.

Косность театра так велика, что он теперь, после многих веков жизни, несмотря на свои почтенные седины, переживает один из этапов молодого брожения, заблудившись в хаосе новых теорий, направлений, принципов, традиций и прочих видов исканий.

Что же это — кризис театра?

Неужели правы те, которые уже давно читают ему отходную?

Неужели и впрямь синематограф Патэ затмил Софокла, Шекспира, Гёте, Байрона, Гоголя, Островского, Чехова и всех мировых артистов сцены?

Разберемся во всей этой путанице и шумихе без громких слов, не спеша, шаг за шагом, и совсем не для того, чтоб придумывать новые модные теории, и не для того, чтоб уничтожать старое, а, напротив, чтоб восстановить то, что в нем прекрасно.

Перед нами обильный материал всевозможных традиций, приемов, методов, образцов, примеров, созданных в веках, народах и истории. В этом огромном материале есть все: и гениальное, и просто талантливое, и бездарное, и уродливое, и вредное.

Кроме того, мы люди практики, располагаем большим техническим материалом и опытом. Они подскажут нам, что важно и что вредно для настоящего искусства. Бережно сохранив важное, уничтожив вредное, мы вернем свободу нашему искусству, скованному условностями, для дальнейшего естественного развития. В освобожденном виде сама природа нашего искусства подскажет нам дальнейшие верные пути.

Начну с прошлого театра, создавшегося в веках, народах и истории, потом вернусь к настоящему, то есть к действительности, к практике, знакомой нам по современному театру и личному опыту, и в конце концов помечтаю о светлом будущем нового театра.

* * *

Как исследовать прошлое в нашем мимолетном искусстве актера? Ведь сценические создания артиста умирают с прекращением творчества, а само творчество навсегда кончается со смертью творца. После артиста живут лишь воспоминания о его созданиях, но и они в свою очередь бесследно исчезают со смертью современников, видевших самый процесс творчества умершего артиста и его сценические создания.

В самом деле, что дошло до нас от прошлого и в каком виде дошло до нас это артистическое наследие?

Обыкновенно, говоря об истории и о прошлом нашего искусства, имеют в виду лишь факты из жизни театра, биографии его деятелей, характеристики, литературу, гравюры, фотографии, вещи, воссоздающие прошлое театра. Но разве мертвая бумага способна передать душу, голос, движения и само творчество умершего артиста, а ведь только оно интересно для практической стороны нашего искусства.

Что же еще дошло до нас от прошлого?

Критические статьи, которые описывают личные впечатления их авторов,— результат творчества, а не само творчество. Но разве чтение статьи о спектакле то же самое, что личное присутствие на нем? Сравните впечатление от прочитанного о театре и от лично воспринятого в театре. Какая между ними огромная разница. И как бы прекрасно ни описывал Белинский творчество Мочалова, мы не узнали бы гениального артиста в описаниях гениального критика, если бы сам Мочалов воскрес и предстал перед нами со своим ошеломляющим темпераментом.

До нас дошло еще по преданию, из поколения в поколение, бесконечное количество актерских приемов внешней игры, то есть манеры декламировать, говорить на сцене, красиво двигаться и внешне выражать всевозможные чувства и состояния: тоски, горя, радости, любви, ненависти, ревности, величия, унижения, экстаза, смерти и проч.

Эти приемы игры были когда-то созданы живыми чувствами гениев, но теперь они износились и потеряли свою когда-то прекрасную суть; время выветрило душевную сущность этих внешних приемов игры, и до нас дошли лишь их пустые внешние формы, превратившиеся в ложные традиции. Они имеют для нас лишь отрица-

тельное значение и могут пригодиться лишь для того, чтоб научиться избегать ошибок, их породивших.

Попробуем для этого представить и почувствовать себя в обстановке и в условиях прежнего театра.

Попробуем угадать с помощью профессионального актерского чутья технику игры и общее самочувствие прежних артистов в обстановке и в условиях прежней артистической работы. Такое исследование обнаружит не самую творческую душу создателей приемов игры, а выяснит лишь историческое происхождение этих укоренившихся условностей и предрассудков в области артистического творчества, то есть, другими словами, отрицательные, а не положительные стороны прошлого. И такое исследование принесет свою пользу, так как нередко недостатки бывают поучительнее положительных сторон изучаемого вопроса.

* * *

Я пробовал декламировать на развалинах театра в Помпее. Несмотря на привычку говорить громко, меня было слышно только тогда, когда я очень сильно напрягал голос и отчеканивал каждое слово. И чем больше я чувствовал свое бессилие в беспредельном пространстве открытого театра, тем больше хотелось помочь себе криком, движениями и мимикой, тем больше чувствовалась необходимость в котурнах, чтобы быть крупнее, в рупоре, чтоб быть слышнее, в утрированной дикции, чтоб быть понятнее, в резких масках и в преувеличенной жестикуляции, чтоб быть выразительнее. И я понял на опыте, что при таком голосовом и физическом надрыве, которого требовали условия спектаклей античного театра, возможно было только во все горло докладывать слова роли и со всем напором мышц представлять ее, но совершенно невозможно было переживать духовную жизнь создаваемых образов.

Но для того, чтоб представлять, нужна соответствующая манера игры, то есть актерская условность интерпретации. И чем больше аудитория театра, тем заметнее, а следовательно, и грубее должны были быть условности представления. Античный театр располагал самой большой аудиторией, и потому, естественно, он должен был породить самую яркую актерскую условность.

При таких внешних условиях творчества искусство актеров Древней Греции не могло быть хорошим, по крайней мере с нашей точки зрения.

Не следует делать обычной ошибки, смешивая литературу греческого театра, которая была прекрасна, с самим искусством актеров, которое независимо от их таланта должно было быть грубым и неестественным.

Таким образом, первые шаги актерской техники в античном театре неминуемо должны были ввести актеров в атмосферу условностей и вызвать неестественное насилие человеческой природы актеров.

* * *

И впоследствии условия театральных представлений не улучшились, а, напротив, ухудшились. Величественные своды обширных храмов или их паперти, рыночные и уличные, случайные, неприспособленные театры создали еще худшие условия творчества для актеров, так как им приходилось еще громче кричать и еще утрированнее представлять, чтоб быть виднее и слышнее.

И в этой новой обстановке представлений акустические и архитектурные условия не изменились к лучшему. Напротив, отсутствие специально приспособленной сцены и амфитеатра с сидениями для зрителей должно было значительно усложнить задачу исполнителей, так как зрителям пришлось стоять тесно сомкнутой толпой во все долгое время представления мистерий. Такое утомительное положение должно было рассеивать толпу и заставлять актеров прибегать к еще более усиленному крику, к утрированной жестикуляции и к другим преувеличенным условностям игры для того, чтоб удерживать внимание шумливой и недисциплинированной толпы.

Рядом с этим обрядная сторона религиозных представлений, мистерий должна была требовать от исполнителей особой торжественности и величавой ритмичности речи и движения церковного ритуала, которые отразились на манере говорить нараспев и плавно двигаться по сцене. И эта условность внесла новую ложь и насилие человеческой природы в изобразительное искусство актера. И при таких вновь создавшихся условиях возможно было только кричать текст роли и со всем напором

мышц как можно ярче и заметнее представлять ее, но не могло быть речи об естественном, правдивом переживании на сцене.

Акустические и другие условия бродячих театров и спектаклей не улучшились, а еще больше ухудшились благодаря шуму улиц, разнузданности простой толпы и случайностям обстановки народных спектаклей. Кроме того, вульгарный вкус уличных зрителей и грубых актеров бродячих трупп должен был ухудшить самое качество актерских условностей, внеся на сцену тривиальность и безвкусие, которые привились к нашему искусству. И эти новые создавшиеся условия удалили, а не приблизили актеров к простоте, правде и естественности творчества.

С переходом театра из-под открытого неба под кров интимных зданий актеры перенесли с собой и туда полюбившиеся им условности. Там античные маски заменились усиленной актерской мимикой, котурны — торжественной актерской поступью, упразднились рупоры, но громкая, чрезмерно выразительная речь и жестикуляция актеров остались. Эти приемы игры оказались чересчур сильными для закрытых зданий, но зато громовая речь актеров звучала особенно торжественно в интимном помещении, а мимика и жесты казались особенно красочными на близком расстоянии, благодаря чему игра актеров потрясала стены театра и самих зрителей, сидевших в нем.

Но это нравилось, потому что физическая сила, как бы она ни проявлялась, всегда действует на толпу, потому что зрители любили потрясения в театре, ценя больше всего силу, а не самое качество сценических впечатлений. Ведь и в настоящее время все громкое и преувеличенное служит масштабом при выражении сильных переживаний больших чувств и героических порывов.

И в новой, более удобной для переживания обстановке спектаклей условности актерского представления множились и разрастались. Почему? Да потому, что всякая условность легче переживания, а ремесло — легче творчества. Потому, что бездарных людей больше, чем даровитых. Вот почему условности ремесла стали любимыми и необходимыми для большинства недаровитых актеров и для безвкусных и малоразвитых зрителей прежних театров.

* * *

И условности разных эпох оставили свой след в традиционных условностях актерской игры. Так, например, этикет и изломанность двора XVII и XVIII веков очень сильно отразились на сцене в искусстве актера, внеся в приемы игры слащавость, сентиментальность, манерность и условную красивость, которая стала признаком якобы утонченного вкуса.

В торжественных придворных спектаклях, которыми забавляли гостей после сытных обедов, избалованные гурманы в пудреных париках считали красивым лишь то, что ласкало глаз и ухо и не мешало пищеварению. Нужны были пастушки́ и пасту́шки, одетые в бальные платья по моде, или пейзане и пейзанки в бархате и в шелках, с жеманными манерами аристократов.

Вне такой красивости не понимали искусства, которое боялось всего яркого, смелого и неожиданного по красоте в природе и в жизни.

Эта новая условность еще больше изломала природу человека-артиста и приблизила его к лжи и неестественности в нашем искусстве. Театральная жеманность веками въедалась в природу артистов, а слащавая красивость и по настоящее время управляет вкусами большинства современных артистов.

Таким образом, условности каждой эпохи отражались в нашем искусстве, навсегда оставляли в нем неизгладимые следы и веками, из поколения в поколение, прививали актерам и зрителям привычки, основанные на насилии их человеческой природы. Так создались ложные традиции, заполонившие наше искусство.

Таким образом, прошлое прежде всего доступно нам с внешней стороны. Духовная же сторона творчества — то наиболее ценное, важное, неуловимое, что дает трепет созданию артиста, что́ поражает нас и владеет нашими душами, — остается тайной, которую можно только угадывать, если о ней высказался сам творец.

К счастью, многие из гениальных предшественников изложили свои заветы в мертвых буквах и словах. Такие традиции завещаны нам Шекспиром в «Гамлете», Щепкиным и Гоголем в их письмах к друзьям и другими гениями — в их записках, мемуарах, статьях и проч. Нетрудно понять умом смысл слов этих великих традиций, но, к сожалению, очень трудно ощутить артистическим чувством их духовную сущность.

Между тем именно эта сторона прошлого важна для нас, так как именно она способна принести артистам практическую пользу.

Чтоб воспользоваться этим гениальным наследием, надо уметь оживлять мертвые слова традиций, надо прежде всего научиться проникать в их тайники.

Попробуем же проникнуть в духовную сущность традиций, чтоб воспользоваться скрытыми в них заветами гениев, имеющими огромную практическую ценность в живом деле душевного творчества артиста.

* * *

Искусство создают не века, народы и история, а отдельные гении и таланты, которые родятся в веках, народах и истории.

Их творчество умирает для потомства, но остаются навсегда их заветы о творчестве, традиции, «credo» артистов, которыми они бессознательно руководились в начале своей артистической жизни и которые они осознали и оформили впоследствии, с наступлением артистической зрелости.

Но сама словесная традиция не может творить; она может лишь помогать творящему, то есть предупреждать заблуждения, направлять творческую работу артиста, открывать душевные тайники искусства. Для этого надо проникать в сокровенный смысл слов, в которых скрыта духовная сущность традиций.

Однако нелегко отыскать в словесной формуле традиций ее духовную сущность. Нелегко вскрыть ее так, чтобы сохранить аромат тех творческих заветов, которые вложены гениальными предками в словесную формулу традиции. А ведь без этого аромата великие заветы прошлого теряют смысл, ради которого они завещаны. Духи без аромата становятся ненужной жидкостью, которая скисается и испускает зловоние.

В короткой словесной формуле настоящей традиции нередко заключена вся сущность, весь результат целой творческой деятельности гения. Этот экстракт артистической жизни неисчерпаем. Нельзя видеть в нем только то немногое и внешнее, что умещается в самой формуле традиции, что протоколируется словами. Необходимо расширять внутренний смысл бездушных слов вглубь,

вширь и ввысь. Ведь только маленькому, близорукому и глупому педанту можно объяснить все одними словами. Поэтому опасно быть буквоедом, говоря о традициях больших артистов.

Разбор всех великих традиций сцены с точки зрения их внутренней творческой сущности мог бы оказать большую пользу практической стороне нашего искусства. Но этот капитальный труд не входит в основную цель этой книги.

Поэтому теперь мы можем лишь коснуться нескольких, наиболее типичных традиций, имеющих практическое значение для артиста.

Наиболее важными традициями такого рода (особенно для русского артиста) я считаю заветы М. С. Щепкина и Н. В. Гоголя. Последний, хоть и не практик в сценической работе, обнаружил в своих письмах задатки замечательного режиссера.

Основная нота традиций этих замечательных людей лучше всего выражается фразой: «Берите образцы из жизни».

Этими несколькими словами открывается необъятный простор, неограниченная свобода, неисчерпаемый творческий материал и уничтожается ложь старого театра.

Наивное ломанье старых актеров, утонченные условности современного искусства, ремесло актера да, наконец, весь современный театр, построенный на лжи и предрассудках,— все это уходит вдаль перед перспективой необъятного горизонта, открывающегося для нового искусства, основанного на естественной правде сценических переживаний и на неподдельной красоте природы человека-артиста.

* * *

Эти и подобные им замечательные традиции создали соответствующее самостоятельное *направление* в нашем искусстве, которое мы будем называть *искусством переживания*, так как оно стремится воздействовать на зрителей непосредственно внутренним чувством творящего артиста.

Суть этого направления сводится к тому, что надо переживать роль каждый раз и при каждом повторении творчества.

* * *

Однако далеко не все из наших великих предшественников основывали свое творчество исключительно на чувстве и на процессе переживания. Недоверие к невидимой силе человеческого духа, грубость и показная сторона нашего искусства, соблазн внешней его эффектности, трудности публичного творчества, недоверие к чуткости толпы зрителей и другие причины заставили многих из гениальных предшественников усилить внешнюю сторону актерского творчества, то есть изменить переживанию за счет представления. Существует много традиций этого порядка, увлекающихся способами воплощения роли.

Наиболее типичными традициями этого направления я считаю заветы французских актеров Коклена и Тальма.

Эти, вместе с подобными им традициями, также создали соответствующее самостоятельное направление, которое мы будем называть в отличие от искусства переживания искусством представления, так как оно стремится воздействовать на зрителей актерской техникой, изображающей лишь внешние результаты переживания.

Суть этого направления сводится к тому, что надо переживать роль однажды или несколько раз дома для того, чтоб подметить на себе самом естественные отражения чувства и научиться повторять эти отражения механически, без участия самого чувства.

* * *

Между традицией и действительностью, между теорией и практикой, между принципом и его выполнением — большое расстояние.

Когда принцип становится делом, он встречается с целым рядом неожиданных препятствий, которые или ломают его совершенно, или заставляют в силу обстоятельств уклоняться в сторону от намеченного пути.

То же и в нашем деле: традиции чистого искусства поминутно сталкиваются с тяжелыми условиями творчества, с предрассудками, с дурными привычками и прочими препятствиями, отвлекающими творчество от верного пути.

В самом деле, чтобы творить на сцене, надо переживать или вспоминать пережитое. Для этого необходимо спокойствие и самообладание. Но, как назло, торжест-

венная обстановка спектакля очень сильно волнует и сковывает артистов.

Чтоб переживать, необходимо углубляться в свою и чужую душу, а тысячная театральная толпа зрителей очень сильно рассеивает артиста, притягивая к себе внимание творящих.

Чтоб правильно переживать на сцене, необходимо подходящее настроение, но коммерческая сторона театрального предприятия не может считаться с этим и заранее объявляет на афише день и час начала спектакля, то есть предопределяет время для обязательного зарождения творческого вдохновения. При таких условиях надо быть хозяином своих творческих чувств, надо уметь владеть ими, но необходимая для этого внутренняя, душевная техника еще не выработана.

Наша природа требует полной свободы для выражения своих чувств при переживании, но, с одной стороны, ей приходится считаться с необходимостью говорить громко, действовать сценично и побеждать многие другие условности театра, а с другой стороны, артисту навязывают целый арсенал ложных традиций или модных условностей, делающих актера рабом этих неестественных и насильно привитых привычек.

Если прибавить ко всем этим препятствиям разные соблазны сцены и личные недостатки артистов, вроде стремления к славе, к личному успеху, самолюбия, небрежности, невнимания и легкомысленного отношения к творчеству, болезни, нервность, неталантливость и проч., станет понятно, почему так трудно проводить на сцене принципы настоящего искусства.

Еще более опасное препятствие, с которым приходится искусству сталкиваться на практике, заключается в большой ответственности актеров за судьбу всего театрального предприятия. Ведь материальное и другое благосостояние театра зависит от успеха, а успех зависит от артистов. Если есть успех, публика наполняет театр, и он процветает, нет — театр пустует и разоряется.

Так создается обязательность успеха, ответственность за который падает на артистов, возбуждая их не творческим, а чисто актерским, профессиональным и очень вредным для творчества волнением.

В самом деле, зритель приходит в театр, чтоб развлечься. Уплатив деньги вперед, до начала спектакля, зритель садится в свое кресло с сознанием своего права

на удовольствие и ждет его с требовательным и нетерпеливым ожиданием, как ждут уплаты долга.

Зритель сидит, откинувшись назад, и ждет приятных зрелищ по своему вкусу, и чем лучше театр, тем лучше он старается выполнить свои обязательства перед зрителем, тем больше он старается угодить вкусам большой театральной толпы. И если зритель удовлетворен, он хлопает, балует актеров и часто посещает театр во славу и благоденствие его; напротив, если зритель неудовлетворен, он шикает, бранится, оскорбляет актеров пренебрежением и в позор и наказание театра перестает ходить в него.

Когда во что бы то ни стало надо иметь заранее оплаченный и обязательный успех у толпы, становишься неразборчивым и к качеству успеха и к средствам его завоевания.

Что же дает верный, неизменный, хотя бы и легкий успех в театре? — Увы! Вкусы толпы грубы. Легче всего добиться легкого успеха всем крикливым, ярким, назойливым, эффектным, красочным, рутинным, всем, что называется в плохом смысле слова театральным.

Понятно, что актер, несущий на себе ответственность за успех, дорожит этими грубыми, но всегда верными средствами воздействия на большую толпу.

Вот почему все «театральное» полюбилось театру. Вот почему театр так часто служит пошлости и человеческим слабостям и недостаткам. Вот почему в театре так много балагана. Вот почему успехом считается то, что сразу захватывает, без отношения силы воздействия к качеству впечатления. Успех ради успеха больше всего ценится в театре, и, надо сознаться, в смысле чисто внешнего сценического воздействия театр очень силен и добился предельных результатов. Но стремление к успеху не создает еще искусства; напротив, обязательность успеха является новым препятствием для настоящего творчества.

Есть и еще одно чрезвычайно опасное препятствие для традиций чистого искусства и творчества. В практической жизни театра нередко — почти всегда — приходится играть в провинциальном деле 100—150 ролей в сезон. Но ведь творчество артиста — природный, органический процесс, имеющий свои законы, которые нельзя переступать безнаказанно.

Чтоб посеять и вырастить плоды, чтоб зачать и родить ребенка, нужно определенное, природой установленное количество времени. Чтоб создать роль, то есть пережить ее чувства и ощутить ее внутренний и внешний образ, необходимо также определенное, природой установленное количество времени.

Шекспиру потребовались годы для создания «Гамлета», Грибоедову — вся жизнь для создания «Горя от ума», Сальвини — десятки лет для создания Отелло. Не странно ли, что большинству современных драматургов довольно нескольких недель, чтоб написать новую пьесу, а провинциальному актеру — нескольких репетиций для создания новой роли?

Да полно, создания ли это?

Кому нужны эти жалкие уродцы скороспелого творчества, эти актерские выкидыши и недоноски?

Спешная работа — непобедимое препятствие для переживания, а следовательно, и для творчества и искусства.

* * *

Исключительные таланты, вроде Мочалова, бессознательно побеждали все тяжелые условия сценического творчества природной динамической силой своего чувства, которое заливало сцену потоком настоящих, всепобеждающих естественных человеческих чувств и ломало при своем творческом стремлении все вековые условности театра.

Располагая такой высшей силой, гении, естественно, возлагали все свои расчеты на «нутро», на вдохновение, которое всегда охотно посещало их. Они творили только тогда, когда им «творилось», а без вдохновения произносили только слова роли, не пытаясь даже что-либо изображать. Ведь за одно мгновение гениального порыва им прощалось все.

Такие артисты «милостью божией» создали в нашем искусстве принцип естественного и бессознательного переживания в его чистом виде, в котором процесс переживания являлся единственным моментом творчества, единственной заботой артиста, а талант и вдохновение — единственными возбудителями процесса переживания.

Эти гении рассуждали так:

Только возвышенные потрясения достойны настоящего искусства, только талант и вдохновение способны потрясать толпу. Но человек не властен в «наитии», которое ниспосылается нам «свыше». Оно приходит так же неожиданно и беспричинно, как и уходит. И никакая техника, никакая самая прекрасная подделка чувства не способны достигнуть высших задач искусства, а с меньшими задачами не должен мириться истинный артист.

Нет искусства без переживания.

Нет переживания без вдохновения.

Только гении могут полагаться на «наитие свыше» и пренебрегать техникой, которую они считают уделом бездарных.

Но гении родятся веками.

Они — исключения, на которых нельзя основывать правила.

Их последователи, так называемые на театральном жаргоне «актеры нутра», вроде Несчастливцева, хотя и рассуждают так же, как и их предшественники, но не имеют ни права, ни возможности равняться с ними.

Нужды нет, что артисты «нутра» минутами возвышаются до настоящего переживания. Эти минуты подъема недостаточно велики, слишком случайны и редки, чтобы оправдать душевную пустоту всех остальных моментов творчества.

Желая быть во что бы то ни стало вдохновенными, артисты «нутра» хватаются за всякие средства, могущие потрясать толпу. Но, раздувая свое чувство, они насилуют его, насилуя, они убивают настоящее переживание и неизбежно попадают в атмосферу условностей. Получается ремесленное вдохновение, напряженная потуга и бессильная подделка возвышенного чувства, его карикатура, или же просто получается пустое место, не заполненное ни непосредственным чувством, ни искусством техники, ни даже механическими условностями актерской игры. Доверившись вдохновению, актеры «нутра» уже не ищут средств для искусственного возбуждения дремлющего чувства. Они не могут также заменять переживания роли ее техническим изображением, так как, подобно гениям, считают технику уделом бездарных и даже гордятся своей первобытностью. Они не могут даже механически представлять ее, так как плохо владеют ремеслом актера. Все предоставлено случаю.

Явилось настроение, актер почувствовал некоторые моменты роли и ненадолго зажил ими; прошло настроение, и актер говорит слова роли, чувствуя себя беспомощным на сцене.

Правда, актеры «нутра» прибегают к помощи наивных средств, якобы косвенно возбуждающих вдохновение и творчество, вроде музыки перед началом актов, аплодисментов, оваций, подношений и прочих атрибутов успеха, скорее разжигающих честолюбие, чем самое творчество. Они злоупотребляют крепким кофе, вином и наркотиками для возбуждения нервной системы. Но стоит ли говорить серьезно обо всех этих наивных приемах, тем более что сами актеры «нутра», копирующие неподдающегося копии Мочалова, отходят понемногу в область предания.

* * *

Артисты с более культурными запросами к искусству, с развитым эстетическим и литературным вкусом не захотели сузить своего творчества до пределов минутных переживаний. Такие артисты стремились и стремятся создавать не отдельные куски роли, а целые образы. Прежде всего они стремятся к переживанию, но когда им это не удается, они стараются заполнить пустые места роли, почему-либо не почувствованные сами собой, искусной подделкой чувства. Для этого артисты этой формации призывают на помощь технику, которая получила важное место в процессе их творчества, второе после бессознательного переживания.

Моменты переживания, чередуясь с моментами технической игры, дают известную цельность сценическому созданию.

Знаменитый итальянский трагик Томазо Сальвини (старший) определил такое творчество в следующих выражениях: «Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство».

Однако для того, чтоб достигнуть необходимых в искусстве равновесия и гармонии при сочетании двух разнородных приемов творчества — переживания и игры, необходимо поставить рядом с естественным, живым чувством человека искусственную технику актера, доведен-

ную до утонченного совершенства, создающую иллюзию настоящего переживания. При других, менее художественных соединениях правды с грубым ремеслом, при которых артист минутами по-настоящему переживает, минутами же неискусно представляет, получается досадная пестрота творчества, столь типичная для актеров «нутра». Таким образом, в этом направлении получает огромное значение утонченность артистической техники.

Но и при выработке утонченной техники, которая в большинстве случаев основана на условностях, ставших привычными, нелегко постоянно балансировать, точно на острие ножа, между соблазнами сцены и воспоминаниями жизни, то есть между искусственностью актерских условностей и между правдой человеческого переживания. Слишком уж остро и властно на сцене чисто ремесленное актерское самочувствие, для которого создается такая благоприятная почва во всей обстановке публичного творчества, и, наоборот, слишком уж неустойчиво и пугливо жизненное самочувствие, для которого так неблагоприятны условия творчества актера на сцене.

Гораздо легче следить за своей игрой, чем забыть все и отдаться жизненным воспоминаниям. Но пока играешь — нельзя переживать.

Попробуйте-ка искренно жить чувствами роли как творец ее и в то же время следить за своим творчеством в зеркале как зритель, и вы увидите, что зритель победит в вас творца.

При малейшем передвижении точки в сторону условности нарушается равновесие — и наступает ремесло. Наоборот, при наклонении равновесия в сторону правды вновь начинается искусство.

Тем не менее раздвоение при творчестве стало нормальным явлением в искусстве актера и породило целый ряд новых противоестественных актерских условностей.

* * *

Так вторгнулось в естественное самочувствие актера на сцене несвойственное нам в жизни постоянное актерское самонаблюдение. Оно незаметно превратилось в самолюбование и, наконец, в самопоказывание. В конце концов создался актерский прием переживания «напоказ», то есть жизнь ролью не столько по естественной артистической потребности, сколько для того, чтоб заин-

тересовать зрителей. Но наша природа, которая требует и на сцене естественного проявления, не мирится с условностями такой игры. Наша природа не может одновременно жить для себя, забывая о зрителе, и в то же время помнить о нем и жить напоказ.

Другими словами, мы умеем в жизни отдаваться нашим духовным потребностям, но мы не умеем плакать и страдать для развлечения зрителей; другими словами, мы не умеем раздваиваться в момент переживания между собой и зрителем. Такое состояние непривычно нашей природе, и потому приходится насиловать ее.

Такое раздвоение артиста в момент творчества — очень опасное насилие, уродующее природу артиста и создающее еще новые условности актерского ремесла.

Случилось то, что всегда случается.

Верный и прекрасный сам по себе основной принцип естественного переживания ежеминутно нарушается на практике.

Теперь прекрасные основы, принципы и гениальные традиции лучших представителей искусства переживания потонули в груде условностей и ложных традиций.

Хорошее смешалось с дурным, а долгая привычка приспособила природу артистов к ненормальностям ложных условностей, уродующих их, а время перерождало самую их природу и даже чувства.

Теперь искусство переживания не все принадлежит переживанию, так как артистам приходится какими-то частями своей природы отдавать дань театральным условностям и для этого отвлекаться в момент творчества от нормальной жизни своего чувства.

Теперь переживания артиста на сцене не те, которые знакомы нам по жизненному опыту.

Теперь на сцене чувства проявляются не так, как в жизни, и самые чувства на сцене — не те, что в жизни.

Теперь в искусстве переживания артисты или живут настоящим чувством только в отдельные моменты, когда они отрешаются от зрителей, или же артисты живут условными чувствами, лишь до известной степени напоминающими настоящую правду. Теперь процесс переживания выродился в особое, специфически актерское самочувствие и условное сценическое переживание, лишь отдельными минутами напоминающее те переживания и то самочувствие, которые так хорошо знакомы нам в жизни и почти совершенно забыты на сцене.

Теперь условное переживание, уродующее природу артиста, признается не только допустимым для сцены, но даже желательным, нормальным, неизбежным и художественным.

Теперь условное сценическое переживание поставлено в основу старого направления; его любовно охраняют, за него ломают копья, его преподают в школах всех европейских стран...

* * *

Показная сторона нашего искусства благодаря своей эффектности и доступности все более и более развивалась в театре в угоду зрителям.

Не удивительно, что зритель почувствовал себя хозяином и незаметно поработил и авторов, и актеров, и даже весь театр. Артисты, поэты, деятели сцены и весь театр поступили в услужение толпы, а требования искусства в большинстве случаев стали уступать требованиям зрителей.

Все эти условия заставили актеров, поэтов и всех деятелей сцены постоянно думать о зрителе.

Большинство из них ходят в театр главным образом для того, чтоб смотреть и забавляться. Зрелища, занимательные фабулы, внешнее действие стали необходимыми для того, чтоб держать толпу в напряжении и не давать ей скучать.

Занимательность фабулы, быстрое развертывание действия, эффектные роли и другие развлечения были необходимы тогдашней публике. Приходилось ухаживать за малокультурной толпой, как за балованным ребенком, который скучает, когда его не забавляют.

Зрители, естественно, полюбили в театре тех, кто им больше угождал, и в первую очередь, конечно, самих актеров и занимательные зрелища. Театр стал угождать толпе именно с этой, наиболее привлекательной для нее стороны.

Прежде всего стали показывать самого актера. Его стали выставлять напоказ, толкать вперед — на авансцену, показывать его физические и голосовые данные, его пластику, темперамент, манеру игры, считая все эти внешние, а не внутренние данные его индивидуальностью, и театр потерял одну из своих главных прелестей

собирательного и коллективного творчества. Актер заполнил собой весь театр.

Появились выигрышные, главные и не главные роли, амплуа, высокопарные монологи, написанные для звучности произношения, а не ради самой их сути, эффектные сценические положения.

Артистам пришлось раздвоиться между сценой и зрителем. Они должны были угождать им, они должны были разъяснять им свои переживания до противности понятно, они должны были выставлять себя напоказ, старались завладеть вниманием толпы, придумывать актерские эффекты и более чем надо добивались впечатления зрителей и личного успеха, который оценивался количеством вызовов. [Эти] привычки создались благодаря излишней заботе о зрителе и благодаря необходимости его «забавлять».

Раздвоившись между сценой и зрителями, артистам невольно пришлось подделываться под требования толпы. Но ее вкусы грубы и извращены. Толпа хочет эффектного и театрального. Как то, так и другое далеко не всегда отвечает требованиям человеческой природы, то есть естественному переживанию чувства и его нормальному воплощению.

Таким образом, чтоб угодить зрителям и чтоб выполнить ложные традиции сцены, пришлось переделывать человеческую природу артиста, подкрашивать его человеческие чувства и их физическое проявление.

* * *

И поэты должны были служить актеру в угоду зрителям. И они должны были уделять толпе больше внимания, чем это кажется нужным теперь.

И они должны были применяться к своей аудитории и писать удобопонятные пьесы по выработавшемуся образцу, который только и считался сценичным. По этому заготовленному трафарету в первом акте должна была быть завязка или экспозиция, во втором — развитие, в третьем — кульминационный пункт, в четвертом — событие, подготовляющее развязку, и в пятом — развязка и мораль.

Поэты, за единичными исключениями, стали писать не от жизни и не про жизнь, а от сцены и для актеров.

Полюбились на сцене плащи, тоги, шпаги, гитары, кровь, подвиги, ходульные герои, картонные чувства, потрясание рук, зычные возгласы, мрачные замки, лунные пейзажи, горы, пещеры, скалы, водопады, восходы и заходы солнца, освещение его театральными лучами умирающих героев и другие красивости театра, служившие фоном при демонстрации актеров со сцены для развлечения и забавы зрителей.

Чтобы совместить противоестественные требования сцены и зрителей, ставшие привычными, нужен был вымысел, и потому все, что уходило в глубь веков и не поддавалось проверке, стало удобнее для сценических сюжетов и для непережитой психологии, чем близкая, правдивая и хорошо знакомая всем современная жизнь.

Все настоящее стало казаться некрасивым, мелким, прозаичным по сравнению с выдуманной ложью эффектного прошлого. Ушла со сцены жизнь с ее недосказанностью, неуловимостью и нежной гаммой тонов, с ее интимными, глубокими и наиболее важными для человеческой психологии чувствами. Их стали считать лишними деталями, напрасно расходующими чувство актера на мелкие подробности.

На сцене создался и водворился так называемый на актерском жаргоне «полный тон», то есть преувеличенно громкое, наглядное и форсированное по темпу переживание роли, или, вернее, ее условное изображение. Полный тон задавил и вытеснил со сцены столь необходимые для человеческой психологии полутона чувства; он лишил душевную палитру артиста ее разнообразия, гармонии и красочной выразительности.

Ведь если бы произвести такое же насилие в музыке, то есть если бы уничтожить все полутона звуков и взамен их ввести громкий отчетливый мажор, искусство не пошло бы дальше полковых маршей. Если бы произвести такое же насилие в живописи, лишив ее полутонов красок, художество превратилось бы в малярное ремесло. В самой жизни люди, всегда живущие и говорящие в «полных тонах», казались бы уродами.

Простой мышечный напор актерской игры стал приниматься за силу переживания, преувеличение — за выпуклость, сентиментальность — за поэзию, надрыв — за темперамент, декламация — за настоящий пафос большого чувства, театральное — за благородство, кричащее — за красочность, напыщенное — за вдохновенное и,

наконец, сценические условности вместе с «нас возвышающим обманом» были провозглашены в искусстве выше и сильнее самой природы и правды. В театрах постепенно водворилось царство лжи, условностей и ремесла актера.

Создалась в искусстве особая театральная правда, в основу которой вошли сценическая ложь и насилие человеческой природы. Эта настойка на лжи и условностях не похожа на ту настоящую правду, которой люди боятся в жизни. Условную театральную правду можно сделать красивой, занимательной, волнующей, но трудно сделать ее убедительной. Условная правда действует, но не убеждает зрителей она светит, но не греет душу их.

В свою очередь театральная ложь и условность, «нас возвышающий обман», подкрашенные чувства и эффектное сценическое действие создали свою особую театральную к р а с и в о с т ь, совсем не похожую на здоровую, природную, не подкрашенную красоту. Эта красивость породила особую условную актерскую пластику, эффектные движения, картинную позировку, особую дикцию, певучую речь, неестественную декламацию, пафос, напряженный темперамент и многие насилия и уродства человеческой природы.

Все эти условности и насилия души и тела нарушили естественный ход развития творческого процесса переживания роли. Они порвали природную связь и согласованность чувства и тела, создав между ними противоестественный вывих.

В самом деле когда по человеческому свойству хочется пережить волнения роли молча и неподвижно, а автор заставляет в это время громко и нараспев декламировать стихи, публика требует картинных движений,— тогда человеческая природа сбивается с толку и перестает жить нормальной для человека жизнью. Настоящее чувство замирает, и на его место является условное актерское механическое действие или ремесленная игра.

Первое время сценические условности казались странными, но постепенно они становились привычными, нормальными, необходимыми, любимыми и даже изысканными.

Наше искусство, косное и редко обновляемое, сжилось со многими вредными для переживания условностями.

Все создавшиеся условности, вместе взятые, образовали целый ряд ложных традиций сценической игры, ставших обязательными для актеров.

Теперь наше творчество обставлено очень тяжелыми условиями, которые мешают развитию живого чувства на сцене и толкают артиста в сторону лжи и театральности, которые удаляют наше искусство от настоящей правды на сцене, уродуют человеческое чувство и насилуют природу артиста.

Все эти тяжелые условия нашего творчества, взятые вместе, выработали всем известные, набившие оскомину механические актерские привычки, лишенные творческого чувства, впервые вызвавшего их, внешнюю форму представления без внутренней сути — ремесло.

ИСКАНИЯ

Только в теории можно делить искусство и артистов на точно разграниченные категории. Практика не считается ни с какими классификациями и перемешивает настоящее переживание со сценической условностью, искусство — с ремеслом, правду — с ложью и т. д.

Таким образом, в искусство представления нередко вторгаются моменты настоящего переживания и, наоборот, настоящее переживание подкрашивается эффектными приемами представления. Такая полужизнь, полуигра закрепляется раз и навсегда ремесленными штампами.

Теперь искусство актера получило в нашем искусстве совершенно определенные формы для своего выражения.

Искания стали излишни, и артисты горделиво замерли в академической неподвижности. Они ревниво и с трогательной любовью охраняли без разбора как устаревшие приемы актерской игры, которые, подобно мусору, веками накопились в нашем искусстве, так и великие, никогда не стареющие, но еще не оцененные традиции, доставшиеся нам по наследству от гениальных предков.

Но ведь охранять традиции — значит давать им развитие, так как то, что гениально, требует движения, а не академической неподвижности. Гениальное прежде всего жизнеспособно. К сожалению, этого не поняли ревнители старого именно потому, что они слишком ревни-

вы ко всему старому. Приверженцы старого раз и навсегда отреклись от всего молодого в искусстве и упрямо замерли на месте, не желая сдвинуться с него.

Они полюбили в традициях не их гениальную суть, а свою собственную привычку, полюбили форму, не познав ее души, которая и по настоящее время терпеливо ждет своего выражения.

К счастью, время и культура, которые никогда не останавливаются, выработали новые запросы к нашему искусству и новых деятелей сцены, не удовлетворенных старым. Им стало тесно в узких рамках условного театра.

Росла тоска по большим чувствам и идеям, которые очень редко находили себе место на сцене, где по-прежнему царила занимательная фабула с внешним действием. Создалась рознь между старым и новым в искусстве.

Но и молодые оказались не безгрешны. И они отвернулись от всего старого только потому, что оно старо, и они не отличили в старом ценного от негодного. И они просмотрели гениальную суть старых заветов. И они нередко увлекались новым только потому, что оно — ново.

Молодые протестанты очень скоро закружились в вихре нарождавшихся теорий, смелых отрицаний и неосуществимых мечтаний.

Беда, когда артисты признают свое искусство совершенным и замирают в неподвижности, но также беда, когда поклоняются новому только потому, что оно ново.

Нужна была революция для того, чтоб очистить старое от отжившего и новое от наносного.

И революция вспыхнула.

Прежде всего надо было разломать суженные рамки условного искусства и освободить артистов и театр от рабства, в котором они находились у зрителей и у дурных привычек сцены. Для этого бросились уничтожать условности, накопившиеся за долгое время академической неподвижности театра, так как эти условности мешали двигаться вперед.

Потом новаторы изучили театр с той его стороны, которая резче всего бросалась в глаза, то есть со стороны его внешнего реализма, декораций, их планировок, обстановки, костюмов, световых и звуковых эффектов и внешних приемов игры.

При этом открыли целый ряд новых возможностей и художественных приемов, оживших сцену ароматом настоящей жизни.

Чем дальше подвигались искания, тем больше выяснялось расстояние, отделившее театр от жизни, от природы, простоты и правды.

Больше всего лжи и насилия обнаружилось в приемах душевного творчества и внутренней техники. На них-то почти исключительно и сосредоточились дальнейшие искания серьезных поборников искусства.

Пройдя для этого целый ряд этапов, начиная с грубого реализма и кончая импрессионизмом, стилизацией, схематизацией и проч., искатели снова вернулись теперь к реализму, но только утонченному и обогащенному новыми приемами внутренней техники.

Это уже не прежний реализм быта и внешней правды, это реализм внутренней правды жизни человеческого духа, реализм естественного переживания, доходящий в своей естественности до душевного натурализма.

Теперь внешний реализм упрощен до минимума ради духовной правды и самоуглубления.

В последние годы, несмотря на продолжающееся брожение, понемногу стали выясняться завоевания как в области драматической литературы, так и сцены.

Некоторые, наиболее важные для нас приобретения определились настолько, что о них уже можно говорить.

Главное и самое большое завоевание в том, что не нужно больше забавлять зрителей со сцены, не надо переживать «напоказ», а можно жить на сцене для себя.

Остальное является следствием этой победы, которая изменила главные условия сценического творчества.

Какое счастье для артистов и поэтов сознавать себя свободными в своем творчестве, без оков условностей, мешавших двигаться и свободно дышать, без давящих рамок, сузивших художественные горизонты до размеров маленькой театральной щели, через которую едва была видна настоящая жизнь.

Теперь не надо бояться скуки, говоря о больших идеях, не надо разжевывать психологию — достаточно лишь намекать на нее, не надо рассказывать словами о переживаниях, а надо давать самое переживание, не надо забавлять зрителей, а надо самому жить и увлекаться на сцене — для себя.

И странно, такой разрыв между сценой и залом служит не разъединению, а, напротив, сближению зрителей с артистами.

В самом деле, чем меньше человек навязывается другим людям, тем больше другие интересуются человеком.

То же и в театре: чем больше артисты стараются заинтересовать зрителей, тем меньше зрители интересуются артистами. С того момента, как сцена зажила своей самостоятельной жизнью, зрители усиленно потянулись к сцене.

Мне вспоминается такой случай, наглядно иллюстрирующий такую психологию зрителей.

Это было на костюмированном балу.

Среди навязчивых масок, усиленно старавшихся обратить на себя внимание, выделялись две ничем не замечательные фигуры в простых черных домино.

Фигуры сидели весь вечер за маленьким столом, в самом бойком месте бала и о чем-то серьезно совещались.

Оказалось, что это были шутники, назначившие себе деловое и неотложное свидание среди общего веселья. Они съехались, серьезно занялись делом и в то же время не пропустили давно ожидаемого маскарада.

Чем меньше они обращали внимания на окружающих, тем больше окружающие интересовались ими, и скоро таинственные фигуры сделались центром общего внимания.

То же и в нашем искусстве. Чем интимнее жизнь артистов на сцене, тем она интереснее для зрителей, тем заразительнее атмосфера, создаваемая на сцене.

Это условие удачно подмечено и использовано новаторами в нашем искусстве. Они рассуждают так:

«Театр существует и творит для зрителей, но ни зритель, ни театр не должны подозревать об этом в момент творчества и его восприятия. Тайна этой связи зрителей с артистом еще больше сближает их между собой и еще больше усиливает их взаимное доверие».

Новые условия творчества создали новых поэтов в драматической литературе и новых артистов в нашем искусстве; и те и другие совместными усилиями воспитали новых зрителей, которые умеют не только смотреть и развлекаться в театре, но также слушать, чувствовать и мыслить в нем.

Подумайте только: внимательный, вдумчивый и чуткий зритель, умеющий смотреть, слушать, страдать и радоваться вместе с артистами и поэтом.

Это ли не завоевание?

Напрасно думают, что это легко — уметь смотреть и видеть красивое, слушать и слышать возвышенное, понимать умное и чувствовать глубокое.

Теперь новые зрители ждут от поэтов и театра не эффектной игры, не внешней фабулы и действия, а глубоких чувств и больших мыслей.

Теперь ценности переоценены в драматическом искусстве и литературе.

Новые зрители желают сами брать от поэта и театра то, что им важно или любо. Они не хотят, чтоб ими руководили, как детьми, со сцены. Доверяя авторам и артистам, новые зрители требуют такого же доверия к себе. Они не хотят, чтоб их считали глупыми.

Поэтому актеры, косящиеся в публику и желающие разъяснять зрителям то, что сразу понятно, оскорбительны.

Невыносимо, когда разжевывают в театре то, что не требует пояснения.

Не надо мешать зрителям сосредоточиваться в себе самих.

Надо оставить их в покое.

Надо доверять им.

Таким образом, одно из главных достижений еще не окончившейся революции заключается в очищении основного принципа искусства переживания от всего условного и наносного.

Теперь нам предстоит научиться не тому условному переживанию роли, приспособленному к сцене и зрителю, которое выработало старое направление, а естественному переживанию и творчеству, освобожденным от условностей и приближенным к требованиям духовной и физической природы человека-актера.

Только такое искусство может сроднить нас с новыми авторами и с новыми течениями в искусстве, которые основаны на тонкостях чувства и на большой духовной и физической сосредоточенности.

Однако не так-то просто принести и показать со сцены неуловимые переживания и большие мысли так, чтобы театральный свет рампы не убил их полутонов.

Как сделать их заметными в огромном пространстве сцены, как заставить зрителей притаиться и напрячь внимание, чтоб воспринять неуловимое, как дойти на

глазах тысячной толпы до той сосредоточенности, которая необходима артистам для переживания глубоких чувств и больших мыслей?

Целый ряд новых завоеваний отвечает на эти вопросы. Им посвящена и эта книга, в которой будет говориться подробно о средствах таких достижений и о выработке соответствующей техники.

[«НУЖНЫ ЛИ НАРОДНЫЕ ДОМА И ТЕАТРЫ?»]

Нужны ли народные дома и театры? Проще всего по этому поводу высказался один рабочий: «Каждому человеку после работы надо надеть пальто и пойти куда-то. А нам ходить некуда. И потому мы ходим в кабак». И действительно, если вы присмотритесь к народным массам в праздничные дни, вы увидите, что им «ходить некуда». Сонные, скучающие толпы движутся молча; грызут подсолнухи, собираются кучками, рассаживаются на тумбы, потому что сидеть негде... И, конечно, они кончали кабаком, где можно сесть, встретить компанию и как-нибудь убить время.

Другой рабочий, с очень благоустроенной фабрики, где каждому из них предоставлена кровать, шкаф и маленький письменный стол, признавался мне, что он ежедневно в свободное время уходил в трактир, где было меньше комфорта, только для того, чтобы переменить стены, обстановку, людей и, главное, почувствовать свободу от обычного режима. На другой фабрике я знаю такой случай. Мастерам в стенах фабрики была устроена прекрасная чайная с некоторыми развлечениями (например, граммофон), газетами и играми. Чайная не имела никакого успеха. В то же время недалеко от фабрики на другой улице открылась чайная Общества трезвости, гораздо менее благоустроенная. И эта чайная имела полный успех и переманила к себе всех фабричных мастеров, так что фабричную чайную пришлось закрыть. Секрет простой: надо было надеть пальто и пойти куда-то в другое место.

Целый ряд фактов указывает на необходимость в народных домах и театрах, особенно теперь, когда мастер не может пойти в кабак, который, к величайшей нашей общей радости, закрыт.

* * *

К счастью, потребность в разумных зрелищах, просвещении и культурной обстановке в русском народе огромна.

Приведу несколько примеров.

У одних знакомых в имении устраивался летом в простой риге целый цикл драматических спектаклей. Первое время в этих спектаклях участвовали сами помещики, интеллигенция, так как крестьяне считали выступление на сцене позором и грехом, и в этом их сильно поддерживали люди старого закала. С каждым годом спектакли посещались все с бо́льшим интересом; через несколько лет образовалась крестьянская труппа, где знакомые мои играли только те роли, которые были не под силу крестьянам.

Меня пригласили на одну из серий таких спектаклей. С десяти часов утра в дни спектаклей начинал звонить колокол, которым обыкновенно у помещиков возвещают начало работ. Протяжный, высокий, пронзительный звук не прекращался целый час, извещая соседние деревни о начале спектакля. Соседние деревни в свою очередь оповещали другие деревни. И начинала сходиться публика с округи чуть ли не в десять верст в праздничных нарядных костюмах. Спектакль начинался часа в два и кончался часов в десять вечера, так как во время антрактов толпа зрителей обсуждала виденное, а на сцене с помощью зрителей-крестьян строилась целая реальная постановка, иногда с настоящими деревьями.

Толпа крестьян, узнав что я артист и директор театра, посадила меня на пригорок и заставила меня говорить о пьесе и разбираться в ней. Меня поразила необыкновенная дисциплина: один человек говорил с толпой в двести человек — и это была действительно настоящая стройная беседа. Можно было толковать о всех деталях пьесы, разъяснять все недоразумения, возникающие у отдельных зрителей. Меня поразили также чисто актерские вопросы, намекающие на большой интерес к самой технике артиста. Так проходили все антракты, а в последнем антракте некоторые из наиболее артистических натур не выдержали, стали декламировать стихи Пушкина и Лермонтова и целые монологи из Островского.

Один из этих крестьян так пристрастился к театру, что он в течение года копит деньги для того, чтобы при-

ехать в Москву со специальной целью посмотреть новый репертуар Художественного театра. По приезде он надевает свою светло-голубую шелковую рубашку (очень наивную), сильно намасливает голову и торжественно приходит в назначенный час к обеду. Меня до слез трогает благоговение и внутренняя радость, которую он не в силах скрыть оттого, что он ходит по чистому паркету, сидит за хорошо накрытым столом. Я любуюсь им, так как в эти моменты для него это не простой обед, а трапеза, он не просто ест, а вкушает пищу. И та торжественность, с которой он берет и кладет вилку и нож, напоминает мне какую-то обрядность. Каждый его вопрос, как бы наивен он ни был, свидетельствует о большой вдумчивости; быть может, это результат сомнений и духовных исканий целого года. Разговаривать с ним трудно, так как нужно быть особенно внимательным и осторожным.

С такой же чинностью он посещает театр. После каждого спектакля, который на него производит совершенно потрясающее впечатление, он до трех часов ночи ходит по пустым улицам Москвы, очевидно, переживая впечатление. Возвращаясь домой, в квартиру моей сестры, где он останавливается, он запирается в своей комнате и почти не показывается на люди. Нередко сестра мне дает знать по телефону, чтоб его не пускали в театр, так как впечатление становится уже слишком волнующим.

Я думаю, что простой зритель поймет все то, что правда и художественно, но только при одном условии, чрезвычайно важном: основная мысль пьесы должна быть проведена ясно, просто, правдиво и ярко по краскам. Тогда откроется простому зрителю и довольно глубокая суть пьесы. Так, например, при постановке «Дон-Жуана» очень важно, чтобы последняя сцена возмездия за его грехи была показана чрезвычайно ярко и чтобы роль командора была в руках очень сильного артиста. Приведу такой пример: после одной постановки «Отелло», на которой присутствовало несколько простых рабочих с фабрики, одна светская образованная дама была очень изумлена тем, что Отелло был послан на остров с восточным населением, а присутствовавший здесь мастер понял это тоньше. Начать с того, что он сказал такую фразу по поводу похищения Отелло Дездемоны: «Это все равно, что если бы персюк похитил великую княжну. Понятно, что

тут и ночью созовут заседание». По поводу же назначения Отелло на остров он сказал так: «Кого же и посылать-то против азиятов, как не черного». Он понял, то, что обыкновенно не замечает публика и что составляет важное условие пьесы: национальную рознь и различие в положении венецианских нобилей и порабощенных ими мавров.

Нет места, чтобы приводить другие мнения, хотя бы мнение мастеров о спектаклях Метерлинка («Слепые», «Внутри»); но и в этих отзывах сказывалась пытливость и проникновенность простого зрителя.

Еще лучше подтверждается эта потребность в театре, если приглядишься к нашим милым раненым солдатам, которые ввиду военного времени сидели в театрах наравне со всеми зрителями. Особенно интересны разговоры между артистами и солдатами в лазаретах, хотя бы в лазарете нашего Художественного театра, где наши артистки и артисты обслуживают раненых в качестве сестер и братьев милосердия. Вчерашняя героиня пьесы, которую смотрел солдат, на следующий день встречается с ним за перевязкой. И тут происходят длинные разговоры и споры между актерами и зрителями. Интересно то, что сначала, при поступлении в лазарет, солдаты как-то с сомнением и непониманием относятся к совершенно неизвестной им деятельности актера. Но, побывав несколько раз в театре, они с увлечением начинают следить за спектаклями и очень заботятся о том, чтоб актриса, их сестра милосердия, не опоздала к спектаклю. Они торжественно напоминают ей: «Сегодня у вас «Синяя птица» (или «Федор Иоаннович») с аншлагом. Идите, сестрица, опоздаете...»

* * *

В этот момент, когда германская материальная культура повернула в сторону варварства, русская культура сердца и духа должна усиленно влиять на душу народа. Эстетика театра и народного дома — одно из самых могучих средств для этого, наше искусство хоть и недолговечно, но зато оно неотразимо для его современников. Театр — самая могущественная кафедра для общения с целыми толпами людей одновременно.

ИЗ ПРОЕКТА ВОЗЗВАНИЯ СОЮЗА МОСКОВСКИХ АРТИСТОВ. 1917.

2. [ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ НАРОДНЫХ МАСС]

Русский театр переживает важный исторический момент. Обновляющаяся Россия предъявляет театру требования, совершенно исключительные по трудности их выполнения.

Пусть без конца открываются школы, народные университеты, пусть устраиваются общеобразовательные классы и лекции, беседы и проч. для поднятия умственного развития масс. Но одних знаний мало. Необходимо воспитывать самые чувства людей, их души. Одно из главных человеческих чувств, отличающее его от зверя и приближающее его к небу,— эстетическое чувство. Это та частичка бога, которая вложена в человека. По необъяснимым причинам эстетическое чувство совершенно забыто при нашем воспитании. Между тем эстетика дает жизнь. Наука, лишенная эстетики, сушит ее; религия без эстетики не трогает души; война, не облагороженная эстетическим чувством, превращает рыцарей в убийц; революция без эстетики принимает уродливые формы и превращает свободу в распущенность. Эстетика облагораживает и оживляет все, к чему она прикасается. Она поможет облагородить душу наших новых, нетронутых, почти первобытных зрителей.

Область эстетики — наша область. Здесь ждет нас важная работа в процессе коллективного строительства России. В этой области прежде всего мы обязаны выполнить наш гражданский долг. Призовем же слушателей всех искусств. Пусть художники широко распахнут двери своих картинных выставок для народа, пусть архитекторы позаботятся о красоте улиц и общественных зданий, пусть музыканты и певцы в широком масштабе организуют народные концерты и проч.

Но самую большую помощь в деле пропаганды эстетики в широких массах могут принести театры. Им даны самые богатые возможности, самые сильные средства для художественного воздействия на тысячи зрителей одновременно.

Начать с того, что театр обладает исключительно большой притягательной силой. Сухая форма обыкновенной проповеди или лекции не популярна. Любовь же толпы к зрелищу и развлечению — безгранична; вот почему она с такой охотой стремится в театр, чтоб развле-

каться, и там с невероятной легкостью проникается чувствами поэтов и артистов. Подобно всем другим искусствам, театр воздействует на зрителей через посредство сердца; это лучший путь при общении с толпой.

Люди идут в театр для развлечения, но незаметно для себя выходят из него с разбуженными чувствами и мыслями, обогащенные познанием красивой жизни духа.

Впечатления, получаемые в театре, неотразимы, потому что они создаются не одним только искусством актера, а почти всеми существующими искусствами, взятыми вместе; не одним человеком, а одновременно целой толпой участников спектакля.

Сила театра в том, что он коллективный художник, соединяющий в одно гармоническое целое творческую работу поэтов, артистов, режиссеров, музыкантов, танцоров, статистов, декораторов, электротехников, костюмеров и прочих деятелей сцены. Эта большая, сплоченная и хорошо вооруженная армия воздействует одновременно, общим дружным натиском на целую толпу зрителей театра, заставляя биться сразу, в унисон, тысячи человеческих сердец. Насыщенная атмосфера спектакля развивает заразительную массовую эмоцию. Зрители, взаимно гипнотизируя друг друга, тем самым еще сильнее развивают силу сценического воздействия.

Благодаря всем этим свойствам нашего искусства оно воспринимается легче всех других искусств. Чтение доступно только грамотным, понимание читаемого требует привычки, музыкальные тонкости ясны лишь специалистам, немая статуя или картина много говорит душе художника, но не всегда доступна пониманию простого зрителя. Сценическое же искусство так ярко, образно и полно иллюстрирует свои произведения, что их форма может быть доступна всем: от профессора до крестьянина и от младенца до старика.

Пусть наше искусство недолговечно, пусть оно исчезает с прекращением творчества, пусть оно принадлежит лишь современникам, но зато это неотразимо для них по полноте и силе воздействия.

Значение театра в деле эстетического воспитания народных масс еще хоть и не оценено в полной мере, но уже начинает сознаваться обществом. В последнее время правительство и демократические организации все чаще и чаще обращаются за помощью к театру, а многие тысячи свежих, нетронутых зрителей толпятся у порога те-

атра и с нетерпением ждут, когда откроются для них двери.

Зрелище и просвещение! Или, вернее, просвещение через зрелище!

Как и чем ответить на эти призывы и обращения? Проще всего сорганизовать целую сеть народных театров обычного типа. Были бы средства и субсидии, а антрепренеры и безработные актеры найдутся. Что не сойдет у просвещенного зрителя, сойдет у невзыскательной и неискушенной толпы.

Но такие театры не могут воспитать эстетического чувства народных масс; напротив, они только отравят нетронутую искусством душу нового зрителя накопившейся веками пошлостью театрального ремесла.[...]

В самом деле, в портале сцены можно показывать самые разнообразные спектакли, начиная с религиозных мистерий и кончая балаганом с дрессированными крысами и говорящими моржами. Сцена, как белый лист бумаги, терпит все, что бы на ней ни изображали.

Впечатления от таких спектаклей самые противоположные. Одни из них развлекают, другие радуют, третьи возвышают, четвертые, наоборот, принижают, пятые развращают и т. д.

И каждое из представлений, исполняемых на сцене, называют в общежитии «театром», и каждое здание, где исполняются эти представления, тоже называют «театром».

Театр приютил под своим кровом все роды искусства, все виды зрелищ, от возвышенного до низменного, а золотая рама сцены их узаконила.

Театр — искусство, театр — балаган, театр — здание слились в понятии людей в одно неразрывное целое, и потому теперь почти все, что мы видим в театре, принимается за искусство.

Границы настоящего театра и балагана затерялись в представлении большинства людей, которые стали пользоваться театром не для больших культурных миссий, а лишь для маленьких буржуазных целей.

В таком виде театр становится орудием общественного зла. Тем более опасным, чем больше сила его воздействия.[...]

. . . .

Как уберечь нарождающиеся театры и новых зрителей от ошибок театра, накопившихся веками? Как удер-

жать важное для нашего отечества дело эстетического просвещения народных масс в руках настоящих артистов, а не театральных эксплуататоров?

Мы не готовы к такой большой и важной миссии!

Правда.

Мы не в силах накормить миллионы духовно голодных и жаждущих красоты и искусства?!

И это правда.

Но мы можем создать несколько типов театров: общедоступных, народных, деревенских и проч. Пусть они служат образцом того, что должно и можно, пусть они будут укором для тех, кто готовится эксплуатировать толпу. Пусть сами неискушенные зрители сравнивают то, что хорошо и что дурно в искусстве, и создают себе верные критерии.

Дело народного общедоступного или деревенского театра сложно тем, что оно требует сочетания несочетаемых условий.

Для того чтоб театр был народным, он должен быть дешевым.

Красота, эстетика, художественность требуют талантливых артистов и режиссеров, но они стоят дорого, а народный театр должен быть дешевым. Чем дешевле расценка мест в театре, тем он должен быть вместительнее, чтоб покрывать бюджет, но драматический спектакль требует интимного помещения, которое не может окупать расходов.

Раз что театр должен быть велик, он не допускает интимных чувств. Нельзя кричать о том, что говорится шепотом. Нужны постановочные пьесы, полные тона, громкая речь, большие артистические темпераменты, яркое творчество, нужна трагедия, в которой боги вещают народам, а цари громко взывают к богам. Но постановки стоят дорого. Настоящие трагические артисты — еще дороже, так как они редки. Когда же истинное вдохновение по необходимости заменяется театральностью, настоящий пафос — актерским, выпуклость творчества — наигрышем, художественная постановка — бутафорской роскошью, тогда надо забыть об эстетике и высоких артистических задачах.

Все «театральное» светит, но не греет. А наша цель прежде всего согреть душу простого зрителя. Без этого театр лишается своей главной духовной ценности и превращается в простое зрелище или забаву глаза.

Как же выбраться из этого заколдованного круга? Что не по силам одному человеку, одному театру, то могут сделать многие артисты и театры.

Пусть каждый из московских театров и студий, спектакли которых будут признаны подходящими для народа, один или два раза в неделю переносит свою деятельность из своего обычного помещения в народные театры. Получится не менее 14—16 спектаклей, то есть недельный репертуар для двух театров. Тогда вместо одного большого театра, в котором нельзя играть драму, можно создать два малых, интимных театра, в которых можно сохранить тот духовный аромат пьесы и исполнения, который наиболее ценен и важен во всяком драматическом спектакле.

Пусть театры берут за эти спектакли лишь половинную сумму своего обычного сбора, так как народные театры не в силах оплачивать обычного их полного сбора. Убытка от этого не будет никому, так как освобождающееся на этот вечер помещение можно эксплуатировать или параллельным спектаклем незанятой части труппы, или отдачей помещения на этот вечер в аренду. Получаемый доход с избытком покроет другую половину уступленного театрами сбора.

Так устраняются все главные трудности и недостатки народных театров, неподходящие размеры здания, и сохраняется дешевизна расценки мест. Кроме того, народ получает наравне со всеми другими, более зажиточными гражданами все лучшее, что есть в Москве.

Если же в одном из театров поставят большую постановочную пьесу, ее без ущерба можно будет перенести в большой оперный театр. И в этом случае простой зритель получит по доступным ему ценам настоящий художественный, а не бутафорский спектакль.

3. [ОБ ОРГАНИЗАЦИИ СТУДИИ СОЮЗА АРТИСТОВ]

Мы, артисты, нетерпимы в вопросах нашего искусства; мы — партийны. И у нас есть свои черносотенцы, октябристы, кадеты, эсдеки, большевики и проч. Казалось бы, чем больше направлений, способов, приемов и форм творчества, тем лучше, а не хуже для искусства, задачи которого чрезвычайно широки. Ведь искусство призвано создавать «жизнь человеческого духа».

Эта жизнь бесконечно разнообразна, как и сама душа человека. И сколько бы ни было приемов и средств для выявления жизни духа,— их все-таки будет слишком мало, чтоб в достаточной мере исчерпать душу человека. Поэтому следует приветствовать всякие творческие возможности в нашем искусстве, конечно, если они создаются живым чувством артиста. И реализм, и импрессионизм, и стилизация, и футуризм (если только он уже существует в нашем искусстве) нужны нам, раз что они применяются с умением и к месту, раз что они передают те оттенки чувствований, которые они призваны выражать.

К сожалению, многие из артистов признают только одно свое направление и отвергают все остальные. Отсюда — партийность, обособленность отдельных лиц, направлений, целых театров; отсюда и взаимное непонимание.

Я думаю, что оно нередко происходит по недоразумению. Мы принуждены судить о принципах чужого искусства лишь по сплетням, понаслышке, по ученым лекциям теоретиков, которые не понимают нашего искусства, а умеют лишь красиво говорить о нем.

Мы не изучаем практически принципов чуждых нам направлений. Мы даже не можем их изучать практически, если б даже и хотели этого, так как мы работаем в разных, конкурирующих друг с другом театрах. Неудобно расспрашивать у конкурентов о тонкостях их искусства, раз что и в нашем деле существуют патенты.

Непонимание и недоговоренность создают рознь там, где люди могли бы, может быть, сговориться и понять друг друга.

Союз артистов должен создать свою студию, которая могла бы соединить людей всех направлений для более близкого практического изучения всех сторон и глубин нашего искусства.

Было бы наивно думать, что такая студия примирит все направления. Конечно, нет. Но зато она выяснит многие недоразумения путем общих практических опытов. Ведь о нашем деле можно говорить, спорить и судить только на опыте, на практике. Студия поможет бороться с косностью, которая благодаря обособленности театров и разрозненности артистов так часто встреча-

ется в нашем искусстве. Она не уничтожит, а сгладит шероховатости и пропасти, которые разъединяют отдельные направления и артистов, и внушит уважение к их творческой работе.

Таким образом, главная задача студии сводится не к тому, чтоб убеждать людей другого лагеря и переводить их в свою партию. Нет. Было бы большой ошибкой посягать на артистическую свободу и индивидуальность. Задача студии гораздо скромнее и практичнее. Студия должна лишь открыть возможность своим членам проявлять себя в творчестве. Она должна облегчить сценические пробы и эскизы артистов, режиссеров и других творческих деятелей театров всех толков и направлений.

Художник, прежде чем писать большую картину, делает очень много этюдов. Не удался один, он рвет его и делает другой; пропадет небольшой холст и немного красок. Но в театре не разорвешь больших декоративных полотен и многочисленных костюмов, необходимых для всякой сценической пробы. А огромный труд живых людей?!

Наше искусство — коллективно, громоздко. Его эскизы требуют много жертв и денег. Студия благодаря своим скромным размерам хоть и не уничтожит совершенно трудностей и дороговизны сценического эскиза, тем не менее она сделает его возможным. Спектакли, повторяющие эти пробы для небольшого кружка лиц, окупят расходы.

В этих практических пробах — пропаганда отдельных направлений, почва для сближения, когда оно возможно, и лучший способ изучения и понимания искусства. Ведь в нашем практическом деле понимать — значит чувствовать принципы и технику искусства.

При наличии студии ее задачи могут быть значительно расширены, что даст ей возможность не только окупить свои расходы, но и давать хорошую прибыль в общую кассу Союза артистов.

В каждом театре есть способные артисты, которым по тем или иным причинам не хватает работы в своем театре. Они томятся от безделья. Пусть же такие артисты и режиссеры идут в студию и ставят ряд спектаклей. Со всех театров можно будет собрать большую и прекрасную труппу. Общая художественная атмосфера студии сгладит пестроту и разнохарактерность принци-

пов и приемов творчества артистов, сошедшихся с разных сторон для общего дела.

Я думаю, что не один, а очень много спектаклей создадутся таким образом. Возможно, что создадутся и целые специальные студийные труппы из молодежи по примеру уже существующих, которые образуют свое маленькое автономное дело. Кто знает, может быть, из многих маленьких автономий создастся и большая федеративная артистическая республика, которая распространится не только на Москву, но и на всю Россию. А может быть, среди этих студий будут отделения и от народностей, живущих в России, и от иностранных артистических учреждений. Ведь до войны возникала же речь о такой интернациональной студии. Она поможет до известной степени если не самому сближению, то по крайней мере взаимному духовному познанию народов через их литературу и искусство. Я верю, что и эта важная миссия взаимного сближения и познавания назначена нам.

Искусство, точно самые чуткие щупальца, зондирует и открывает родственные черты отдельных людей и целых народов. Если это так, то наша обязанность работать и в этом направлении.

В студиях Союза могут быть приготовлены повторения наиболее удавшихся спектаклей из репертуара московских театров. Отдельная группа свободных артистов, руководимых одним из создателей или участников такого вновь воспроизводимого спектакля, повторяет постановку, применяя ее, конечно, к индивидуальностям своих артистов. Из таких спектаклей может со временем образоваться целый ряд гастрольных передвижных театров для провинции.

Я не сомневаюсь, что только таким образом возможно поднять дело в провинции и избавить ее от тех творческих выкидышей и недоносков, которые выбрасываются зрителям с одной или двух репетиций по сто и более пьес в сезон.

Если многочисленная армия артистов Москвы поверит выставляемым нами задачам и примется дружно за их осуществление — сбудется сон, который кажется несбыточным наяву.

Мне представляется большая площадь — несравненно большая, чем наша Театральная...

[О РАЗЛИЧНЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ]

1. РЕМЕСЛО

Можно докладывать роль со сцены, то есть грамотно читать ее в однажды и навсегда установленных для этого формах сценической интерпретации.

Это не искусство, а только «ремесло».

За много веков существования нашего искусства, очень косного и редко обновляемого, ремесло актера получило огромное распространение и право гражданства. Ремесло задавило истинное искусство, так как недаровитых ремесленников — подавляющее большинство, а талантливых творцов — до отчаяния мало.

Вот почему приходится довольно подробно говорить о ремесле.

Но есть и другая причина, заставляющая останавливаться на ремесле.

Дело в том, что нередко даже большие артисты унижаются до ремесла, а ремесленники возвышаются до искусства.

Тем точнее артисты должны знать границы своего искусства и начала ремесла; тем полезнее и ремесленникам понять черту, за пределами которой начинается искусство.

В чем же заключается ремесло и где его границы?

* * *

В то время как искусство «переживания» стремится ощущать чувства роли каждый раз и при каждом творчестве, а искусство «представления» стремится пережить роль дома, лишь однажды, для того чтобы сначала познать, а потом подделать форму, выражающую духовную суть каждой роли, актеры ремесленного типа, забыв о переживании, стремятся выработать однажды и навсегда готовые формы выражения чувств и сценической интерпретации для всех ролей и направлений в искусстве. Другими словами, в искусстве «переживания» и «представления» процесс переживания неизбежен, в ремесле он не нужен и лишь попадается случайно.

Ведь актеры-ремесленники не умеют создавать каждую роль в отдельности. Они не умеют переживать и

естественно воплощать пережитое. Актеры-ремесленники умеют лишь докладывать текст роли, сопровождая доклад раз и навсегда выработанными средствами сценической игры.

Для этого актерам-ремесленникам нужны определенные приемы чтения всех ролей, им нужны готовые штампы для иллюстрации всех человеческих чувств, им нужны установленные трафареты для передразнивания всех человеческих образов. Приемы, штампы и трафареты упрощают задачи актерского ремесла.

Ведь и в самой жизни сложились приемы и формы чувствований, упрощающие жизнь недаровитым людям. Так, например, для тех, кто не способен верить, установлены обряды; для тех, кто не способен импонировать, придуман этикет; для тех, кто не умеет одеваться, созданы моды; для тех, кто мало интересен, выработаны условности и, наконец, для тех, кто не способен творить, существует ремесло. Вот почему государственные люди любят церемониалы, священники — обряды, мещане — обычаи, щеголи — моду, а актеры — сценическое ремесло с его условностями, приемами, штампами и трафаретами.

Ремесло не имеет отношения ни к искусству переживания, ни к искусству представления, основанным, как и всякое искусство, на полном или частичном переживании.

Ремесленник не живет, а лишь передразнивает жизнь, человеческие чувства и образы раз и навсегда установленными приемами сценической игры.

Вот как создались эти приемы.

Для того чтобы выразить чувство, надо его ощущать. Передразнить чувство нельзя. Поэтому ремесленник, не способный к переживанию, оставляет самое чувство в покое и все свое внимание обращает на телесное действие, или движение, характеризующее несуществующее переживание. Таким образом, ремесленник имеет дело не с самим чувством, а лишь с его результатом, не с душевным переживанием, а лишь с физическим действием, выражающим пережитое.

Поэтому на языке жеста, как и в речи актера, отражается не самое переживание, которое отсутствует у ремесленника, и даже не создается иллюзия его, как в искусстве представления, а просто механически передразнивается телесное отражение человеческого пережива-

ния, то есть не самое чувство, а его внешний результат, не духовное содержание, а лишь внешняя форма его. Эта раз и навсегда зафиксированная маска чувства скоро изнашивается на сцене, теряет свой ничтожный намек на жизнь и превращается в простой механический актерский штамп.

Целый ритуал таких штампов, раз и навсегда установленных, образует актерский изобразительный обряд, который сопровождает условный доклад или чтение роли.

Всеми этими ремесленными приемами игры актеры хотят заменить переживание и творчество.

Конечно, ничто не заменит настоящего чувства, тем не менее некоторые ремесленные штампы скрепя сердце терпимы хотя бы потому, что они не лишены смысла, а иного даже и вкуса. Гораздо чаще ремесленный штамп оскорбляет дурным вкусом и удивляет узостью понимания человеческой души, прямолинейностью отношения к ней или просто глупостью. Тогда получается карикатура на человеческое чувство, над которой можно только смеяться. Но время и вековая привычка делают уродливое привычным и даже родным, и потому многие карикатурные штампы навсегда приросли к ремеслу и включены теперь в ритуал актерских обычаев.

Иные штампы так износились и выродились, что не сразу доберешься до их происхождения. Актерский прием, потерявший всякую внутреннюю суть, его породившую, становится простой сценической условностью, ничего не имеющей общего с настоящей жизнью и потому искажающей человеческую природу артиста. Такими условными штампами полон балет, опера и особенно ложноклассическая трагедия, в которой хотят однажды и навсегда установленными ремесленными способами передать самые сложные и возвышенные переживания героев. Но сложная жизнь нашего чувства меньше всего поддается ремесленной, механической трактовке.

Нет никакой возможности перечислить великое количество условностей, приемов, штампов и трафаретов, накопившихся в ремесле актера.

Существуют приемы и штампы: для доклада роли, то есть для голоса и дикции; для воплощения роли, то есть для походки, движений и действий, для пластики и внешней игры; для выражения всевозможных человече-

ских чувств и страстей; для передразнивания целых образов и типов разных слоев, эпох и национальностей; для исполнения отдельных пьес и ролей (Городничего, Фамусова и пр.). Кроме того, накопилось большое количество актерских привычек, ставших от времени традиционными.

* * *

В ремесле актера выработаны однажды и навсегда общеактерская речь и пластика, то есть общая и обязательная для всех манера докладывать роль и держаться на сцене сообразно с требованиями ремесла.

Эти общеактерские приемы преподаются в театральных школах учителями дикции и танца.

Задачи такой общеактерской речи и пластики — облагородить голос, дикцию и движения актеров, сделать их красивыми и усилить их сценическую эффектность и образную выразительность. Но, к сожалению, благородство не всегда понимают правильно, красота растяжима, а выразительность нередко подсказывается дурным вкусом, которого на свете гораздо больше, чем хорошего. Вот почему вместо благородства незаметно создалась напыщенность, вместо красоты — красивость, а вместо выразительности — театральная эффектность. И в самом деле, начиная с условной речи и дикции и кончая походкой актера и его жестом,— все служит крикливой стороне театра, недостаточно скромной для того, чтобы быть художественной.

В результате ремесленная речь и пластика актера свелись к показной эффектности, к напыщенному благородству, из которых создалась своя особая театральная красивость. Ремесло выработало свою красивость. Настоящая красота не поддается определению, но, конечно, она не похожа на то, чему поклоняются ремесленники. Настоящая красота волнует и глубоко западает в душу, ремесленная красивость лишь слегка дразнит зрение и чувство, не оставляя в душе глубоких следов. Настоящая красота возвышает чувства, воображение и мысли; красивость остается на уровне будничных ощущений, представлений и мышления. Настоящая красота рождена здоровой, сильной и нормальной природой; красивость родилась от бессилия, худосочия и придуманной условности. Настоящая красота не терпит насилия над приро-

дой, считая его уродством; она не порывает тесной связи с жизнью; красивость рождена насилием природы и любит его, так как не знает естественной мощи. Между красотой и красивостью такая же разница, какая существует между живым цветком, выращенным землей, и бумажным цветком, сработанным в мастерской.

Для того чтобы хорошо понять бессмысленность ремесленных приемов, штампов и трафаретов, приходится ознакомиться с ними в общих чертах.

Начнем с приемов доклада роли, то есть с голосовых штампов.

* * *

Чтобы докладывать зрителям текст своих ролей, актерам-ремесленникам нужны громкие голоса, нередко доходящие до крика, им нужна дикция, до навязчивости четкая. Громкая и четкая речь необходима не только потому, что она слышна во всех углах театров и манежей, где актерам-ремесленникам нередко приходится играть, но такая бойкая речь нужна главным образом потому, что она бодрит зрителя.

Вспомните зычные актерские голоса с жирным произношением гласных, с раскатистыми, шипящими, свистящими или трещащими согласными, с выкриками отдельных слогов, нередко нарушающими логическое ударение и самый смысл.

Вспомните актерское подчеркнутое произношение слогов и чрезмерное договаривание каждого слова и всех без исключения концов фраз.

Вспомните актерскую чеканную дикцию со слогами, нанизанными, как бисер.

Вспомните актерскую слащавую певучесть при декламации с форсовством дикции, столь прославленным в цыганском пении.

Откуда взяты эти декламационные распевы, голосовые переливы и кадансы актерского пафоса? Хороший и дурной вкус ремесленника черпал их везде: в народных выкриках глашатаев и разносчиков, в причитаниях баб, в воплях плакальщиц, в возгласах дьяконов, в чтении священника в церквах, в говоре сказителей и прочих красивых и безвкусных условностях, пытающихся заменить звуком и интонацией душевную суть отсутствующего чувства.

Правда, в отдельных случаях, то есть при изображении быта, такого рода характерная манера речи типична и потому уместна, но нельзя же ставить эти бытовые условности в основу актерской речи.

Общеактерская речь, раз и навсегда выработанная, оживляется многими приемами, копирующими не существующее у ремесленников переживание. Так, например, сила и слабость чувства передаются силой или слабостью самого звука голоса, доходящего то до крика, то до шепота. Энергия темперамента иллюстрируется также в прямом смысле, то есть ускорением темпа и учащением ритма речи.

Любовь всегда передается певучей речью; страсть раскатывает согласные и рвет слова; энергия сердито отчеканивает слога; героизм любит задорные голосовые фиоритуры и злоупотребляет криком. Лиризм доводит речь до пения, особенно при вздохах восторга или отчаяния.

И даже отдельные выражения, фразы и слова имеют свой штамп, заменяющий душу слова и тоже взятый в прямом значении слов. Так, например, произнося фразу: «длин...н...ный, длинный ряд днееей, дооолгих веечероов», актер-ремесленник постарается иллюстрировать голосом длину дня и вечера протяжно-певучей дикцией, причем, если дни и вечера скучные, то актер придаст грустный оттенок голосу, а если они веселые, то тембр голоса будет светлым.

При фразе «вдруг раздался короткий звук» актер-ремесленник непременно передаст голосом и мимикой неожиданность и удивление при слове «вдруг», а слово «короткий» передаст коротким звуком.

Как сильно нужно углубиться и сосредоточиться в себе самом при фразе «вот оно, это страшное чувство»! Чтоб произнести эти слова искренно в минуту сильного переживания, необходимо прежде всего самоуглубление. В ремесле актера — не то: ремесло лишь окрашивает слова «вот оно» тоном проникновенности, а слово «страшный» — краской страха.

И тут, если страшное чувство относится к любви, то есть к светлому чувству, актер не пожалеет светлых открытых звуков и любовной слащавости, но если слова относятся к мрачному чувству злобы, ревности и проч., тогда актер-ремесленник не пожалеет согласных; послышатся десятки раскатистых «рррррр», свистящих «сссс»,

шипящих «шшшшш» и носовых «ннн», (которые) удлинят простое слово «страшное» до размеров «ссстттррrашинное».

Как часто в жизни говорят совсем просто и по самому пустому поводу восклицая «боже мой» или «нет сил»! Это привычные поговорки. На сцене — не то. Актер-ремесленник воспользуется и этими ничтожными восклицаниями для своих изобразительных актерских целей. Он придаст словам большее значение, чем они заслуживают; он закричит или застонет; он нахмурится или схватится за голову, стиснет лоб и выразит своим голосом ужас или потерю сил, хотя бы это не было в прямой связи с ролью.

Слова «месть», «проклятие» привычно тянут актера-ремесленника к трагическим тонам, точно так же, как слова «большой, маленький, высокий, длинный, широкий» тянут к образному измерению размеров и пространства, слова «сладкий, горький» тянут к вкусовой иллюстрации, а слова «милый, гадкий, добрый, злой, веселый, грустный, молодой, старый» и проч. толкают ремесленника к изображению прямого значения слова, а не того внутреннего смысла фразы, при котором употребляется слово.

Кроме четкости речи и ее образности, актеры-ремесленники заботятся и о характерности речи, и для этого придуманы целые коллекции штампов.

Военные говорят на сцене непременно басом с резким обрыванием слов, как при строевой команде, фаты грассируют, картавят и тянут некоторые гласные, мужики говорят всегда с запинками, открытыми вульгарными голосами; духовные говорят на «о», чиновники говорят мелкой рассыпчатой речью и проч.

Ремесло выработало какую-то особенную штампованную речь для разных возрастов и характеров. Так, например, молодые люди и особенно барышни, тем более наивные, говорят на очень высоком регистре, нередко доходящем до визга; зрелые, рассудительные мужчины и дамы говорят на низких и более густых звуках и проч.

* * *

В соответствии с зычными голосами, чеканной дикцией и торжественным докладом речи создались картинная пластика, выхоленная жестикуляция и эффектная актерская игра.

Начать хотя бы с торжественно-размеренной поступи актеров. Ведь они не ходят, а шествуют по сцене, не сидят, а восседают, не лежат, а возлежат, не стоят, а позируют.

То же произошло и с движениями и с общеактерской пластикой.

Вспомните руки актеров, то изгибающиеся с ритмической плавностью, то обрывающие движения с ритмической резкостью; вспомните застывание актеров в неподвижности или, наоборот, их щедрое разбрасывание поз и жестов.

Разве актеры поднимают руки на сцене? Нет! Они их воздевают. Руки актера ниспадают, а не просто опускаются; они не прижимаются к груди, а возлагаются на нее, не выпрямляются, а простираются вперед. Кажется, что у актеров не руки, а руцы, не пальцы, а персты — до такой степени движения их обрядно-торжественны. Каждый жест и каждая поза актера нарочито-картинны и просятся если не на полотно, то на фотографию.

Не подлежит сомнению, что прародителем ремесленной пластики актера была античная скульптура, но ее трудно теперь узнать на сцене. Позы Аполлона исправлены оперными тенорами, а жесты Венеры отзываются балетной танцовщицей.

Дело в том, что время, привычки, рутина, хороший и дурной вкусы перемешали в одну общую массу весь материал, который попадался под руки ремесленникам при выработке ими общеактерской пластики. Образцы античной скульптуры слились с приемами балетного танца, с запыленными трафаретами старой сцены, с недоношенными принципами будущего искусства, с личными особенностями отдельных популярных артистов, с искаженными традициями гениев, с ремарками плохих авторов, с банальностью бульварных романов, с прочими образцами ремесленной красивости. Теперь все смешалось, перебродило веками, оселось, наслоилось и точно сплавилось в один неразъединимый сплав, холодный и бездушный.

Тем не менее большинство по привычке любуется пластикой актеров. Любуется, но не верит ей.

Между тем для чего нужна пластика? Для того, чтобы красиво воплощать жизнь человеческого духа.

Но без переживания, которого не хочет знать ремесло, нет жизни духа и нечего воплощать; без переживания

пластика теряет свое назначение красивой выразительницы жизни духа; она начинает существовать сама для себя и служит не чувству, а только слову. Пластика — для пластики, пластика как самостоятельный акт, формально протоколирующий прямое, а не скрытое значение слова. Такая роль низводит пластику до степени простой театральной красивости.

Между тем роль пластики значительна. Пластика — скульптор нашего тела, создающий художественную форму творческому чувству артиста. Этот скульптор должен неразъединимо слиться с артистом.

Другими словами, простая и естественная пластика должна стать однажды и навсегда природным свойством актера, его второй натурой. Она должна, подобно самому чуткому аппарату, полно и красиво отражать творческую душу актера.

Красивая пластика должна быть результатом гармонического и плавного переживания. Жест должен аккомпанировать чувству, а не слову; жест должен рождаться от чувства.

Пусть же само чувство плавно и пластично переливается из одного переживания в другое; пусть пластика также красиво и плавно отражает душу; только такая пластика исполняет свое назначение.

Итак, пластика ради пластичности — мертва. Пластика, иллюстрирующая слово,—смешна. И только пластика как красивая выразительница чувства и душевной жизни необходима в нашем искусстве.

* * *

Кроме общеактерской ремесленной пластики, существует бесконечное количество образных штампов, приспособленных к самым разнообразным моментам актерской игры.

Образные штампы, подобно голосовым, смешны и часто нелепы своей прямолинейностью, односторонностью и дурным вкусом.

Прежде всего существуют образные штампы, иллюстрирующие отдельные слова. Но здесь, как и в области речи, жесты и движения протоколируют прямое значение слова, а не скрытое под ним чувство. И здесь слова «маленький, большой, красивый, урод, добрый, злой» и т. д. имеют свои определенные заштампованные движе-

ния, иллюстрирующие величину, объем, внешний вид, свойство и т. д.

Таким образом, словесные штампы тесно связаны с пластическими штампами. Они взаимно поясняют и дополняют друг друга. В одних случаях жест служит слову, в других, наоборот, слово иллюстрирует движение.

Существуют штампы, которые пытаются намекнуть на якобы открытое, но на самом деле не существующее в ремесле чувство и переживание. Тут особенно ярко обнаруживаются безвкусие, прямолинейность и тупость ремесла и в то же время бессилие и беспомощность механического штампа.

Нельзя же в самом деле раз и навсегда заштамповать человеческое чувство, страсти, свойства и душевные состояния, не убив их; нельзя жить на сцене механически.

Ремесло подходит к разрешению сложных душевных процессов артистического переживания с самой внешней стороны, то есть с конца. Оно копирует лишь внешний результат переживания. Так, например, любовь выражается воздушными и настоящими поцелуями, прижиманиями к сердцу и своей и чужой руки (так как принято считать, что человек любит сердцем), коленопреклонениями (причем красивые и благородные опускаются на одно колено, чтобы быть картиннее, а комики — на оба, чтобы быть смешнее), закатыванием глаз кверху (при возвышенных чувствах, к которым причисляется любовь, смотрят кверху, то есть на небеса, где находится все возвышенное), страстными движениями (нередко граничащими с членовредительством, так как влюбленный не должен владеть собой), кусанием губ, блеском глаз, раздутыми ноздрями, задыханием и страстным шепотом, резко выделяющим свистящие «сссс...» (быть может, потому, что в самом слове «страсть» их много), и другими проявлениями животного сладострастия или слащавой сентиментальности.

Волнение выражается быстрым хождением взад и вперед, дрожанием рук при распечатывании писем, стуком графина о стакан и стакана о зубы при наливании и питье воды.

Спокойствие выражается скукой, зеванием и потягиванием.

Радость — хлопанием в ладоши, прыжками, напеванием вальса, кружением и раскатистым смехом, более шумливым, чем веселым.

Горе — черным платьем, пудреным лицом, грустным качанием головы, сморканием и утиранием сухих глаз.

Таинственность — прикладыванием указательного пальца к губам и торжественно крадущейся походкой.

Приказание — указательным пальцем вниз.

Запрещение — указательным пальцем вверх.

Сила — сжиманием кулака и ударом по столу.

Болезнь — удушливым кашлем, дрожью и головокружением (театральная медицина признает только чахотку, лихорадку и малокровие).

Смерть — вдавливанием груди или разрыванием ворота рубашки (ремесло признает только две смерти: от разрыва сердца и от удушья).

Приятное поясняется улыбкой, неприятное — гримасой; страдание выражается передразниванием внешних проявлений страдания, радость, горе, любовь, ревность, гнев — передразниванием внешних результатов радости и горя, любви, ревности и гнева, как будто бы каждое из этих чувств состоит только из одного настроения, а не из многих, самых разнообразных и часто друг другу противоречащих. В ремесле белым рисуют по белому, черным — по черному.

В результате — сухость, безжизненность и условность дурного вкуса, да и немудрено, раз что ремесло стремится не переживать, а только действовать.

Еще хуже, когда ремесло, в угоду своей прямолинейности, освещает чувство только с одной и притом с самой общедоступной его стороны, то есть любовь — со стороны ее животного сладострастия, ненависть — со стороны ее звериной кровожадности, гордость — со стороны ее чванства, возвышенность — со стороны сентиментальности, молодость — со стороны ее наивности, героизм — со стороны его внешней картинности.

Нехорошо, когда сила выражается пыжением, энергия — многожестием, когда испуг граничит с паникой, простое удивление — со столбняком, страх — с ужасом, ирония — со злорадством, волнение — с истерией, веселье — с разнузданностью, нервность — с припадком сумасшествия, обморок — с агонией, скромность — с ломанием.

«О, наш театр! — восклицает Теодор Лессинг.— Актер разыгрывает истерику там, где едва должна пробиться слеза, и испускает раздирательные крики там, где

живое чувство выразилось бы едва заметным дрожанием голоса».

Преувеличение, узость взгляда и односторонность превращают штамп в простой технический фокус, пластические движения — в гимнастику, а самую актерскую игру — в профессиональный условный ритуал. Но даже и тогда, когда актер-ремесленник минутами, случайно заживает чувством роли <ведь человек же он!>, он торопится заштамповать пережитое. Новый штамп включается в обиход ремесленных привычек актера и очень скоро изнашивается. Эта склонность к штампованию и к занашиванию всего живого составляет типичную особенность актеров-ремесленников, которые заштамповали в своем ремесле даже простоту, искренность, естественность и самое вдохновение. Вспомните ужасный тип актеров, кокетничающих простотой или представляющихся вдохновенными.

«Все эти штампы, как и многие другие актерские привычки, взяты из жизни. Отчего же не пользоваться ими на сцене?» — возражают и оправдываются ремесленники.

Конечно, отчего же не пользоваться ими, если сама природа нуждается в них для выражения жизненных, но только не условных, сценических переживаний. Беда всякого штампа — в его механической приученности, которая мертвит и лишает всякой жизненности.

Кроме того, в самой жизни много других, более красивых, тонких и выразительных внешних способов передачи человеческих чувств. Не лучше ли брать их из жизни вместо запыленных и всеми заношенных штампов ремесла?

Ведь даже в платьях и одеждах стараются уходить от тех устаревших мод, которые сделались достоянием всех.

* * *

Кроме штампов в ремесле актера образовалась целая галерея готовых образов, превратившихся в ремесленные трафареты. Они определяют однажды и навсегда, как в театрах играются аристократы, военные, чиновники, крестьяне, фаты, обманутые мужья, пылкие любовники и проч.

И в этих случаях материал для трафаретов берется из настоящей жизни, но на сцене он перерабатывается до неузнаваемости. Узость и прямолинейность отношения ремесленников к жизни превращают живые образы в безжизненные манекены.

И тут ремесло преувеличивает благодаря своей беспомощности, и тут оно прямолинейно благодаря своей узости.

Поэтому все кажется непривычным и смешным, если подходить к ремесленным трафаретам от жизни и правды.

Так, например, театральные аристократы куда аристократичнее настоящих, фаты — куда фатоватее, красавцы — красивее, герои — героичнее, мужики — мужиковатее, военные — более военны, и генералы кажутся на сцене генералиссимусами по сравнению с настоящими.

Это преувеличение, а часто и нелепость происходит потому, что трафарет аристократа, например, берется не от благородных традиций или сословных предрассудков, характеризующих его, а только со стороны щеголеватости и светских манер, внешне намекающих на высокое происхождение. Однако ремесленные штампы оказались слишком грубыми даже для внешней подделки природной родовитости и утонченной изысканности манер аристократов.

Театральное благородство не идет дальше общеактерской пластики, фатовской щеголеватости, цилиндра, монокля, выправления манжет, игры с золотой цепочкой, перчатками и других приемов дурного тона. Бессилие ремесленных штампов нервит актеров и толкает их на утрировку и преувеличение, которые еще больше портят дело.

И к трафарету крестьянина на сцене подходят не со стороны его добродушия, наивности или первобытности, не со стороны его природных инстинктов, а лишь со стороны угловатости его речи и манер, со стороны непристойности его внешних привычек. Однако при этом театральная щепетильность не оставляет своего контроля. В угоду театральной красивости нередко грязные мужицкие полушубки заменяются новенькими, чистыми, бабьи ножки обуваются в модные туфельки, а корсеты придают привычную для господ стройность театральным крестьянкам. Так создались на сцене Иваны Сусанины, Ан-

тониды, Майорши, Чародейки, театральные Никиты и Акимы; так создались на сцене вместо русских мужиков лощеные пейзане.

Не только отдельные сословия и типы, но и целые роли имеют свои, раз и навсегда установленные трафареты. Чтоб сыграть Городничего, Хлестакова, Фамусова, Несчастливцева и проч., ремесленнику нужно только выучить текст роли и привыкнуть к нему, а остальное, то есть психология, интонации, движения, походка, манеры, грим, костюм, места, переходы, планировка и проч., раз и навсегда установлено традицией, созданной славными предшественниками. «Лучше их не сделаешь, зачем мудрить»,— говорят ремесленники. Поэтому они стараются раз и навсегда запомнить, как играются классические роли.

Вот почему ремесленники так хорошо знают и из поколения в поколение передают прославленные интонации Щепкина, знаменитые трактовки некоторых сцен П. Садовским, не интересуясь при этом внутренними причинами, их породившими; вот почему знаменитые фразы: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие», или «Аркашка! Куда и откуда?», или «В сенат подам, министрам, государю» и проч. и проч.— получили неизменяемые интонации и, точно по нотам, зафиксированы однажды и для всех; вот почему незнание штампов и трафаретов ролей считается невежеством, а изменение их — кощунством; вот почему все Несчастливцевы, Скалозубы, Городничие и прочие сценические изделия ремесленников похожи друг на друга, как капли воды.

Но похожи ли традиционные трафареты на свои оригиналы, их породившие, то есть на образы, созданные Щепкиным, Садовским, Шумским и другими славными предшественниками и законодателями? Вот важный вопрос, который не задают себе ремесленники.

Может ли быть похож всеми заношенный, не раз перешиваемый сюртук на свой прежний вид, когда он только что вышел из рук создателя-портного?

Не самые создания гениев, а лишь их обноски стали традицией в ремесле.

Но что же стало с бессмертным заветом Щепкина брать образцы из жизни? Над ним глумятся ремесленники, сами того не подозревая, и горе тому, кто дерзнет

с благоговением напомнить о драгоценном наследии гения.

Что сделалось с мечтами Гоголя, так ясно выраженными им в письмах? В подтверждение своей правоты ремесленники ссылаются на авторитет протестующего Гоголя для того, чтобы продолжать делать именно то, против чего протестовал Гоголь.

Что сделалось с законами, данными актерам в «Гамлете» самим Шекспиром? Они заболтаны, как слова старой молитвы, потерявшей от частого повторения свой смысл.

В обиходе ремесленных штампов немало таких, которые создаются случайно: понравились ремесленнику внешние приемы или манера другого артиста двигаться, ходить и говорить — и он копирует эту манеру, потом заштамповывает ее и со временем вводит в число своих постоянных привычек, нередко переходящих в традиции.

Так копировались голос Ермоловой, дикция Федотовой, пластика Ленского, кисти Самарина, произношение Шумского, жест Комиссаржевской и проч. И все внешние копии оставляли какой-то след в наслоениях ремесленных штампов.

Мне пришлось проследить эволюцию образования такого случайного штампа.

Один знаменитый французский артист блеснул в костюмной пьесе эффектным поклоном. Русский артист, бывший со мной на том же спектакле, запомнил и перенес жест на русские подмостки. Теперь эта манера кланяться преподается в школах и считается обязательной в костюмных пьесах всех эпох.

К числу таких же случайных штампов можно причислить индивидуальные жизненные привычки самого актера. Они невольно проскакивают на сцену и получают там подчеркнутое значение. Индивидуальные особенности походки, манеры держаться, кланяться, вставать, садиться, движение рук, кистей и пальцев, разные тики головы, лица, тела и прочие привычки человека-актера скоро затаскиваются на сцене и становятся театральными даже и в жизни.

Сюда же следует отнести личные актерские чисто сценические [не жизненные] привычки, сами собой создавшиеся или благоприобретенные на сцене. Они слагаются или благодаря физиологическим причинам, заставляющим мышцы особенным образом сокращаться при

искусственном волнении, или же эти привычки создаются случайно в удачные минуты, потом запоминаются и сознательно вводятся в обиход ремесленных приемов и штампов. В самом деле, у многих актеров бессознательно прорываются рефлекторные движения и жесты. Так, например, одни от напряжения дирижируют себе маханием ли пальцев, дерганием ли рук, киванием ли головы, сжиманием ли кулака и тем помогают искусственному напряжению; другие от напряжения или в помощь ему костенеют, натуживаются, подымают плечи, принимают какую-нибудь особенную позу и тем помогают трудной мышечной работе; третьи от напряжения или ради него обостряют дикцию, преувеличивают чистоту произношения слов, отчеканивают их; четвертые помогают себе движением бровей, мышц лица и другими тиками и проч.

От всех этих насилий и ненормальностей также остаются следы в коллекции штампов актера-ремесленника.

Существует много сценических привычек и штампов, порожденных чисто актерской небрежностью. Ведь актеры любят сценическую небрежность, смешивая ее с легкостью или непринужденностью таланта.

Например, вспомните комическую быстроту, с которой пишутся на сцене письма, прочитываются длинные статьи, как быстро выпиваются стаканы воды, бутылки вина, как быстро пьянеют от них и протрезвляются, как быстро глотают целые обеды и наедаются досыта, как быстро оправляются перед театральными зеркалами, как ломают перья и потом продолжают ими писать, как сразу начинают и сразу перестают смеяться и плакать, как сразу падают в обморок и приходят в себя, засыпают и просыпаются и, наконец, как долго готовятся к смерти и неожиданно умирают.

Во всех этих действиях, ставших механически бессознательными, утерян внутренний смысл. Для ремеслинников, боящихся пауз, все эти действия кажутся ненужными подробностями, задерживающими ход пьесы.

Чем больше небрежности при выполнении таких будничных мелочей, тем больше, по мнению ремесленников, отвлеченности и внутренней глубины (которая совершенно отсутствует в ремесле) в искусстве артиста.

Вот почему многие ремесленники кокетничают небрежностью своих штампов.

Зачем обманывать себя: все эти ненужные условности ремесла и по настоящий день сохранились. Пожалуй, вре-

мя и культура облагородили формы ремесла, но его ошибки остались прежними.

Заразительность актерских штампов и трафаретов так велика, что сценическое самочувствие незаметно переносится в личную жизнь ремесленника, а актерские привычки превращаются в его вторую натуру.

И в жизни у ремесленников зычные голоса, чеканная дикция, декламационный пафос, торжественная поступь, эффектная картинность, преувеличенная выразительность, энергичная жестикуляция, внешняя красивость, искусственный темперамент, быстрый темп веселья, мышечная энергия и проч. И в жизни актеры аристократичнее аристократов, фатоватее фатов и красивее красавцев. И в жизни трагики не умеют смеяться, комики считают своей обязанностью постоянно смешить, кокетки — кокетничать, а ingénue — всех удивлять своей наивностью.

Актерские привычки не только въедаются в человека, но даже изменяют его физиологически и духовно, развивая одну часть природы в ущерб другим ее частям.

Мне пришлось присутствовать при смерти одного актера-ремесленника. Казалось, что он даже в эту страшную для человека минуту по-актерски представляет. И даже в беспамятстве и агонии мышечные актерские привычки не покидали умирающего.

Когда приемы представления и материалы для штампов берутся не от переживания человеческих чувств, а собираются случайно повсюду и оцениваются дурным вкусом, которого, как и везде, несравненно больше в ремесле актера, тогда происходит досадное и оскорбительное для искусства искажение.

Так, например, вульгарный актерский апломб смешивается с уверенностью истинного таланта, слащавость принимается за лиризм, пафос—за трагизм, сентиментализм — за поэзию, фатовство — за изысканность вкуса, простая актерская наглость — за смелость таланта, резкость — за силу его, навязчивость — за художественную яркость, утрировка — за красочность, поза — за пластику и крик и несдержанность — за вдохновение.

Как бы ни были прекрасны сами по себе ремесленные штампы и трафареты, как бы ни было совершенно их механическое выполнение, они не могут не только передразнить настоящей жизни, но даже сделать интересным сценическое зрелище и владеть вниманием толпы в течение

всего спектакля. Штампы и трафареты, взятые отдельно, бессильны благодаря своей безжизненности.

Что же может оживить их?

Конечно, настоящее переживание.

Но ремесло потому именно и ремесло, а штамп потому именно и штамп, что в них нет настоящей жизни духа, то есть переживания.

Чем же заменить его?

Его ничем нельзя заменить.

Но ремесленник принимает простое актерское волнение, ошибочно называемое эмоцией, за настоящее творческое переживание, он смешивает физическую потугу с темпераментом, мускульное напряжение — с силой, мышечную судорогу — с выявлением чувства, механическое действие — с душевным процессом.

Нет, актерская эмоция — не переживание; это только телесный акт, механическое возбуждение периферии тела, то есть поверхностной сети нервов, мускулов и проч.

Актерская эмоция — совершенно самостоятельный физический акт, не зависящий от внутреннего чувства. Это своего рода сценическая истерия, это актерское кликушество. Ведь истерические натуры и кликуши могут по заказу вызывать припадки без всякой внутренней причины, а лишь только раздражением внешних, поверхностных нервов.

Вот что говорит об этом известный писатель по вопросам искусства Теодор Лессинг:

«В психологической жизни человека существует закон, по которому утомленная, обессиленная душа, вместо того чтобы изливать избыток чувств посредством тех или других внешних проявлений — жестов, движений, взволнованных слов,— пытается возбудить в себе подъем чувств, прибегая к тем самым жестам, движениям, словам, которыми она прежде выражала эти чувства. Происходит как раз обратное тому, что при нормальных условиях душевной жизни: напряжение мускулов, усиление кровообращения и т. п. сообщают душе то искусственное возбуждение, которого она и искала в данном случае. Но после искусственного подъема наступает еще большее истощение душевных сил, за которым следуют новые попытки возбуждения. Это явление называется истерией. Явление это чрезвычайно распространено в нашей культурной жизни. В цельном, богатом силами человеческом существе... всякий душевный процесс, будет ли то личное чу-

вство или художественное творчество, начинается внутри и тогда уже выражается в известной внешней форме,— выражается обычно с известной сдержанностью. Но современное человечество, утратившее душевную цельность и душевную энергию, все время делает отчаянные усилия, чтобы как-нибудь разогреть, разжечь в себе угасающие чувства и страсти. Оно делает то самое, что обычный актер на сцене, который, начиная «представлять» страсти и чувства известною мимикою, жестами и т. п., наконец вызывает в себе какое-то бледное, расплывчатое, иногда искаженное подобие этих чувств и страстей. В жизни, как и в искусстве, люди нашего времени постоянно «представляются», для самих себя представляются чувствующими, как это свойственно истеричным. И чем меньше у них живых внутренних сил, тем напряженнее, преувеличеннее внешние выражения этих поддельных, искусственно вздуваемых чувств. Чем меньше непосредственного содержания в душе художника той или другой категории, тем более он старается придать яркость, «выразительность» форме своего произведения и при этом зачастую теряет чувство меры, прибегает к эффектам, которые режут чуткое ухо или глаз, как художественная фальшь...»

В самом деле, быть может, правильнее называть актерскую эмоцию сценической истерией?

Ремесленник учится в школах и на сцене искусственно вызывать ее.

Этому помогает в большой мере нервная атмосфера кулис, волнующая актера не меньше, чем военные сигналы боевого коня.

Придя в беспричинное нервное состояние, механическое возбуждение, называемое актерской эмоцией, ремесленник может произносить какие угодно слова и выполнять какие угодно действия, производя при этом на зрителя довольно сильное, волнующее впечатление. Но это — впечатление без внутреннего смысла; оно не опускается в душу, оно не содержательно, а пусто, как орех без сердцевины. Зрителя волнуют не чувства, в которых суть всего искусства,— волнует истеричная форма актерского действия. Как часто не понимаешь слов, произносимых актером с исступленной быстротой, как часто в импрессионистических пьесах не понимаешь смысла происходящего на сцене и тем не менее волнуешься от какого-то электричества, исходящего из актера.

Нельзя равнодушно смотреть на истерику, хотя не понимаешь причины, ее вызвавшей. Трудно не заразиться нервным состоянием кликуши при всем отвращении к ее грубой форме проявления нервности.

Ремесленник может приводить себя во внешнее возбужденное состояние без всякой внутренней причины. Так, например, я видел актера, пользующегося большой известностью, который перед трагической сценой с усилием качал столб, чтобы зажечь в себе вдохновение. Конечно, он при этом, подобно гимнасту, только напрягал мышцы, но не волю. Конечно, в таком чисто физическом возбуждении нет места ни переживанию, ни чувству.

Напротив, мышечное возбуждение, вызванное не чувством, а механической потугой, исключает всякое переживание и мышление.

Механическая актерская эмоция нужна для того, чтобы оживлять мертвые штампы и сделать ремесленную игру более оживленной, то есть для того, чтобы механически воздействовать на зрителей.

Если в искусстве переживания все должно служить чувству, а в искусстве представления все служит воплощению роли, то в ремесле все служит воздействию на зрителей.

В настоящем искусстве воздействие происходит само собой. Оно основано на заразительности искреннего чувства и переживания. В ремесле воздействие основано на долголетней привычке к театральным условностям, ставшим благодаря времени необходимыми и даже любимыми театральной толпой.

Чтобы понять неестественность актерской эмоции, лучше всего сравнить искусственный процесс ремесленного возбуждения с нормальным творческим процессом у настоящего артиста.

В искусстве, как и в жизни, чувство зарождается и проявляется двумя путями: от души к телу или, наоборот, от тела к душе. То есть от центра к периферии или от периферии к центру.

Чаще всего сначала зарождается внутреннее желание, и потом оно проявляется во внешнем действии. Но бывает и наоборот: знакомое внешнее действие вызывает внутреннее чувство, которое привычно связано с ним.

Искусство переживания и отчасти искусство представления стремятся к первому пути, то есть к зарождению настоящего чувства в душе и к естественному выявлению

его телом. Только в крайних случаях, когда нет иных средств, настоящие артисты прибегают к обратному направлению творчества, то есть от телесного воплощения к внутреннему переживанию.

Но ведь ремесло не умеет возбуждать творческого чувства, если не считать случайностей, происходящих помимо воли самого актера. Ремесленники принуждены всегда начинать с конца, то есть с телесного подражания внешним результатам переживания, и никогда не доходить до начала, то есть до самого процесса духовного переживания.

Для получения противоестественной мышечной энергии существует много приемов. Можно возбуждать себя напряжением телесных движений, силы звука голоса. Можно возбуждать себя ускорением темпа движений и речи, отчего комкают слова, теряется выразительность жеста и пропадает внутренняя суть роли. Можно мышечно возбуждать себя выжиманием насильственного смеха или слез, сердитым, крикливым голосом, плаксивым нытьем, угрожающими движениями, фальшивым обмороком или истерикой. Для получения таких искусственных мышечных возбуждений одни сжимают до крови пальцы рук или ног; другие до боли сокращают диафрагму, отчего нарушается дыхание; третьи сдавливают горло, отчего у них является сипота; четвертые напрягаются всем телом, отчего у них наливаются кровью шея и лицо; пятые приобретают от напряжения тики лица или постоянно, назойливо повторяющиеся жесты. Словом, у каждого вырабатываются свои приемы для возбуждения мышечного напряжения и актерской эмоции.

В лучшем случае ремесленникам удается с помощью таких неестественных средств возбудить бледное подобие ощущений, но чаще всего чувство остается в дремлющем состоянии, так как оно совершенно не подготовлено у ремесленника для сценического переживания. Бедность творческих средств и чисто внешний их характер — типичная особенность ремесла и главное его отличие от настоящего искусства.

Передразнивая чужое чувство, ремесленник дразнит свое. Дразнит, но не возбуждает к жизни дремлющее в нем творческое чувство.

Когда хочется спать, а надо бодрствовать, мы усиленно двигаемся и жестикулируем руками, чтобы возбудить

внутреннюю энергию, но ведь это не заменяет сна! Когда душа скована тоской, а надо быть веселым,— механически бодрим себя, но это не заменяет настоящей бодрости. Когда при благодушном настроении приходится быть строгим, стараемся механически взволновать себя громким голосом, нервной походкой, строгим лицом, но эта игра не омрачает благодушия.

И ремесленник возбуждает себя на сцене только мышечно, чтобы изобразить и заменить отсутствующее чувство; и чем сильнее изображаемое чувство, тем бессильнее ремесло, тем больше физическое напряжение. Но разве ремесленник достигает этим своей цели?

Ремесленник напоминает в эти минуты ребенка, которого заставляют представить, как он любит маму. Малютка тоже напрягается, судорожно сжимает кулачки, пыжится именно потому, что не имеет других средств выразить любовь, о которой к тому же он не имеет представления. И ремесленник не имеет других средств выражения чувства, и ремесленник часто не знает тех чувств, которые он изображает, и у ремесленника такая же бледность и примитивность изобразительных средств, но, на его счастье, веками изуродованные, доверчивые зрители так же наивно верят актеру, как сентиментальная мать — любви ребенка.

Все эти приемы, штампы и трафареты докладывать, представлять роль и волновать зрителей образуют раз и навсегда выработанную актерскую манеру сценической игры ремесленника. Ремесленные приемы, штампы и трафареты преподаются в школах, и те, кто их изучил, считаются настоящими артистами.

Ремесленники оправдывают свою театральность условиями творчества актера, архитектурой и акустикой театра, стихотворной формой произведений поэтов, требующей особой игры, повышенным стилем трагедии, требующей позы, и отдаленностью изображаемой эпохи, которой почему-то приписывается театральная напыщенность. Но если допустить неизбежность некоторых театральных условностей, зачем же создавать еще новые условности актера? Почему одна условность должна непременно порождать другую — большую? Разве, чем больше условностей, тем лучше, а не хуже?

Казалось бы, напротив, чем их меньше, тем творчество проще, естественнее и свободнее.

И полно, так ли виноваты поэты, как об этом говорят ремесленники? Разве сами актеры расстаются с любимыми условностями в современных платьях и пьесах, в которых нет ни повышенного стиля, ни отдаленной эпохи, ни стихов, как, например, у Чехова?

Ведь и в этой обстановке актеры-ремесленники шествуют, восседают, возлежат и красуются. И в современных пьесах они любят голосовые штампы, классические руки, скульптурные кисти, жест Венеры или Аполлона, откинутую назад ногу, фотографическое коленопреклонение и все свои привычки, въевшиеся в плоть и кровь актера.

И в современных пьесах, как и в костюмах, эти привычки особенно сильно дают себя чувствовать именно тогда, когда требуются настоящие переживания. В эти минуты обнаруживают бессилие ремесленных штампов и призывают на помощь все, что имеется в распоряжении ремесла,— мышечные потуги и весь арсенал условностей,— пытаясь усердием актера одолеть непреодолимое. В эти минуты ремесленнику некогда разбирать, в плаще он или во фраке, со шпагой или с тростью, и потому он остается в современных костюмах и пьесах таким же театральным, условным, каким был в стихотворных произведениях и в средневековых колетах.

Но и в спокойные минуты простых переживаний ремесленники не оставляют условной образности, так как ремесленник принципиально не признает на сцене естественных человеческих чувств и их выражений. Ремесленник считает их ненужным, будничным натурализмом, а настоящую художественную простоту сценической передачи считает излишним упрощением возвышенного.

Когда хорошее ремесло не творит, а ловко и со вкусом подделывает творчество, оно до известной степени терпимо. Но когда ремесло самоуверенно кичится своей безвкусицей, оно становится нестерпимым.

А ведь именно такое плохое ремесло преобладает в русском искусстве, так как русский актер не способен, подобно иностранному ремесленнику, систематически и терпеливо вырабатывать и усовершенствовать свои актерские приемы и ремесленные штампы.

Вот почему так невыносимы именно в русском ремесле актера и самый акт показывания безвкусных штампов, и тот грубый штамп, который показывается, и примитивные механические приемы показывания.

2. ИСКУССТВО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Искусство артиста, создающее театр второго типа, или второе направление нашего искусства, ставит себе целью создание жизни человеческого духа и отражение этой жизни в художественно-сценической форме.

Но второе направление подходит к своей цели совсем другими путями и выполняет намеченное иначе, чем первое направление. Там, в ремесле, изображают внешнее действие, внешнюю жизнь, фабулу пьесы, а во втором направлении изображают внутренний образ и страсти роли.

В полную противоположность ремеслу второе направление начинает свою творческую работу с процесса живого, человеческого, так сказать, подлинного переживания роли. Лишний или только случайный в ремесле процесс подлинного переживания является обязательным и неизбежным во втором направлении. Нет искусства без творческого подлинного переживания. Второе направление потому именно и искусство, а не ремесло, что его творчество зарождается через процесс подлинного переживания.

Пока не время говорить о нем и выяснять разницу, которая существует между творческим, подлинным, и ремесленным, актерским, переживаниями. В следующей главе и на протяжении всей книги этому вопросу отдано много места и внимания. Замечу только, что процесс творческого, подлинного переживания во втором направлении протекает совершенно так же, как и в третьем, о котором речь впереди. Чтоб не повторяться в будущем, я пока ограничиваюсь сказанным.

Следующий творческий процесс—воплощения—неразрывно связан с переживанием. Он также совершается естественным путем, на основании законов самой природы, по неразрывной связи души с телом.

Артисты второго направления переживают и естественно воплощают каждую роль, но только не на сцене, перед толпой зрителей, а дома, наедине с самим собой, или на интимных репетициях.

Роль переживается артистом однажды или несколько раз для того, чтоб подметить внешнюю телес-

ную форму естественного воплощения чувства. Благодаря остроте двигательной (мышечной) памяти, свойственной людям нашей профессии, артист запоминает не самое чувство, а его видимые внешние результаты; не самое чувство, а форму, им создаваемую; не самое внутреннее душевное состояние, а телесное двигательное ощущение, его сопровождающее; не самое душевное переживание, а его физическое воплощение.

Это делается потому, что второе направление признает возможным подлинное человеческое переживание только наедине с самим собою, в тиши кабинета; на сцене же, в обстановке публичного творчества, живое, подлинное переживание роли считается во втором направлении невозможным. Эта невозможность обусловливается, так же как и в первом направлении, несовершенством архитектуры, акустики театра, волнующими и рассеивающими условиями публичного творчества и прочими препятствиями, якобы убивающими живое чувство на сцене.

Но если б даже второе направление признало подлинное переживание и естественное воплощение возможным на сцене, в обстановке спектакля, то и тогда его сочли бы нежелательным и даже вредным для искусства, прежде всего потому, что подлинное переживание и его естественное воплощение считают несценичными. Они слишком тонки, неуловимы, мало заметны в театре.

Для того чтобы сделать воплощение внутренних невидимых образов и страстей роли сценичным, надо, чтобы оно было выпукло, ясно и заметно на большом расстоянии, отделяющем артистов от зрителей. Надо искусственно подчеркивать сценические приемы выявления, надо пояснять, показывать их ради большей наглядности. Словом, нужна известная доля театральности.

Если в ремесле, при грубом изображении простой и понятной фабулы пьесы, требуется ради большей ясности подчеркнутая игра актера, то, по мнению второго направления, она тем более необходима там, где вопрос идет о душевных образах и страстях роли, которые нельзя ни видеть, ни слышать. Только через наглядную сценическую форму можно передать со сцены если не самое подлинное чувство, то его телесное проявление, подмеченное в момент переживания при подготовительной работе. По мнению второго направления, творить надо до-

ма, а на сцене надо показывать результаты творчества. В эти минуты публичного творчества важно не то, как переживает сам артист, а важно то, что чувствует смотрящий его зритель. Словом, не самое переживание, а его наглядные результаты нужны на сцене. А если они недостаточно сценичны, надо исправлять природу и ее творчество.

Существует и другая, более важная причина, заставляющая второе направление исправлять природу и ее творчество и допускать условность. Дело в том, что во втором направлении считают подлинное переживание и его естественное воплощение не только малосценичными, но и нехудожественными. Реальная жизнь, подлинное чувство и его естественное физическое воплощение, в том виде, как они сами собой проявляются, считаются во втором направлении грубым натурализмом, фотографирующим будничную жизнь на сцене, излишним упрощением возвышенного. Реальная жизнь, подлинное чувство, не подкрашенные на сцене известной долей театральности, слишком будничны и серы. Они недостаточно пышны и праздничны для торжественной обстановки публичного спектакля. Гнев, радость, любовь, доброта, изображенные артистом на сцене, должны быть благороднее тех чувств и страстей, которые знакомы нам в жизни. Декламационный пафос, актерская картинность — сценичнее, а потому и красивее простого скромного порыва чувства и его естественного выражения.

Искусство, по мнению второго направления, должно быть лучше, красивее самой скромной природы, оно должно исправлять, облагораживать действительность. В театре нужна не самая подлинная жизнь с ее реальной правдой, а сценическая красивая условность, эту жизнь идеализирующая.

Второе направление полагает, что театр по самой своей природе — условен, а сцена слишком бедна средствами, для того чтоб давать иллюзию настоящей жизни. Поэтому театр не только не должен избегать условностей, но, напротив, должен их создавать; и раз эти условности неизбежны в театре, пусть они станут в сторону искусства; чем больше условностей — тем лучше. Искусство — не реальная жизнь и даже не ее отражение; искусство — само творец. Оно создает свою собственную

жизнь, вне времени и пространства, прекрасную своей сценической условностью.

На этот раз естественное творчество самой природы исправляется условностями по чисто художественным требованиям искусства. Правда, условность фальшивит, лжет; она сушит естественную форму воплощения чувства; она транспонирует подлинное творчество, переносит его из плоскости жизни в плоскость представления. Она даже создает вывих между душой и телом. Но сам артист не знает этого, так как привычка делает условность его второй натурой. Как разобраться, как разделить в себе самом свою первую, человеческую, от второй, актерской, натуры? Это нелегко, и потому неудивительно, что артисты плохо разбираются в своем самочувствии на сцене в момент публичного творчества.

Условность во втором направлении изображает не простое внешнее действие и фабулу, как штамп в ремесле, а она изображает внутренний образ и страсти пьесы, созданные раньше подлинным живым переживанием наедине, у себя дома. Поэтому условность второго направления должна быть духовно содержательной. Нужды нет, что она не отражает свежих чувств, только что пережитых сейчас, в самый момент публичного творчества. Тем не менее условность второго направления говорит всегда о живых чувствах, пережитых раньше, при домашней работе.

Сценическое создание второго направления показывает зрителю со сцены не сам оригинал роли (оригинал был создан раньше, в тиши кабинета), а лишь портрет с этого оригинала, снятый с натуры и повторяемый на глазах толпы каждый раз и при каждом повторении публичного творчества.

В то время как в первом направлении штамп и ритуал актерского действия являются сплошной условностью и ложью, грубой подделкой под правду, которой не веришь ни секунды, во втором направлении условность отзывается правдой и напоминает ее, так как она взята с нее.

Пушкин сказал: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Правда второго направления не в истине страстей, а в правдоподобии чувств.

Таким образом, правда второго направления — особая, не та подлинная, которую мы знаем в жизни. Прав-

да или по крайней мере правдоподобие необходимы в искусстве для того, чтоб творчество стало *убедительно* как для самого артиста, так и для смотрящих его зрителей. Искусству надо *верить*. Если артист не поверит тому, что он делает и говорит по своей роли, он не заживет ею ни дома, ни в театре; а не заживя ролью, он не познает самого внутреннего образа и страстей роли и не будет в состоянии с *правдоподобием* говорить о них. Ему незачем являться перед зрителями и нечем будет общаться с ними, а самим зрителям нечего будет воспринимать от артиста.

Без веры нет переживания, нет творчества и его восприятия. Однако правдоподобие второго направления рождает не ту *веру*, которую мы знаем в жизни, которая убеждает всю нашу духовную и физическую природу. Во втором направлении создается лишь *доверие* к творческой работе артиста, примирение со сценической ложью и условностью театра, успех обмана, ловкой техники, успех самого искусства артиста, а через него и самого поэта. Полуусловной правде и полуусловной вере второго направления нельзя отдаться целиком; ей веришь и отдаешься лишь наполовину, не душой и телом, а умом, зрением, слухом, некоторой долей эстетического чувства. Словом, второе направление создает не подлинную реальную правду и веру в нее, а лишь *правдоподобие сценического переживания и доверия к нему.*

У второго направления не только своя правда, своя особая вера в нее, но и своя *красота*. В этой области, как и в области переживания и правды, второе направление прежде всего консультирует собственную природу. Но, как и там, не доверяет ей вполне, а в то же время не признает и ремесленной красивости.

Артисты второго направления исправляют по своему вкусу естественную красоту своего интуитивного творчества и его выявления; они приспособляют естественную красоту к сцене и театру, то есть делают ее сценичной. Получается нечто среднее между подлинной красотой и ремесленной театральной красивостью. Чем талантливее артист, тем он ближе к природе и к ее естественной неподдельной красоте, чем он менее талантлив, тем он ближе к ремесленной красивости.

Второе направление культивирует свою красоту с совершенно исключительной заботой. И это понятно: стоит

вспомнить, что сам артист второго направления отрекся от всякой помощи режиссера и художника, радеющих обыкновенно о красоте, живописности, эффектности и занимательности зрительной стороны спектакля. Они <актеры> — все в таких театрах; они заполняют собой весь спектакль, кроме них, нечего смотреть в театрах второго типа. Они одни могут принести на сцену красоту, и потому забота о ней и вся ответственность за нее ложатся всею своей тяжестью на самих артистов второго направления.

В искусстве второго направления, как и в первом направлении, много показного, но при этом внешнем сходстве между ними большая разница.

Ремесло, как уже сказано, показывает внешнее действие и фабулу пьесы, а второе направление — пережитые дома образ и страсти роли.

Ремесло показывает внешние штампы и ритуал актерского действия, второе направление демонстрирует художественную сценическую форму роли.

В ремесле штампы и ритуал актерского действия создаются механически, а во втором направлении художественная форма роли порождается живым, подлинным творческим чувством. В ремесле штамп вырабатывается однажды и навсегда, тогда как во втором направлении художественная форма роли создается каждый раз, для каждой роли, для каждого артиста, для каждого образа и страсти.

Корни штампа — в театральных условностях, корни художественной формы — в подлинной жизни, переживании и живом чувстве. Таким образом, различие между штампом и художественной формой лежит очень глубоко. Оно — в самом происхождении, в самой природе их. Чтобы не превратиться в ремесло и самой не стать штампом, художественная форма второго направления должна всегда говорить о живом, подлинном, когда-то пережитом человеческом образе и страстях. Склонность к красивой художественной форме во втором направлении очень велика. Она в природе самого таланта артистов этого толка, она доводит их до *культа сценической формы*.

В самом деле, по окончании процесса подлинного переживания и естественного воплощения роли артистам второго направления предстоит создать *наилучшую для сцены художественную форму*, объяс-

няющую переживаемое артистом, то есть внутренний образ и страсти роли и ее жизнь человеческого духа.

С этого момента работа артиста как бы переходит из плоскости жизни в плоскость условностей театра и сцены. Естественно создавшаяся форма воплощения пережитых чувств роли проверяется со стороны ее сценичности, пластичности, художественности, типичности и проч. Для этого надо как бы подсмотреть себя самого на сцене в естественно созданной роли. Это достигается с помощью артистического воображения, с помощью внутреннего внимания, с помощью мускульного ощущения своего движения, жеста и всего внешнего образа. Зная себя, оттенки своего самочувствия и свои данные, артист до известной степени угадывает то впечатление, которое производит на сцене его естественная сама собой создавшаяся форма роли. Артист критикует и оценивает ее, стараясь уловить живые намеки природы. Они подсказывают его воображению лучшую, более сценичную форму роли, о которой и начинает мечтать сам артист. Сравнивая естественно созданное с мечтой о создании, мысленно исправляя форму роли, артист старается сделать ее богаче, пышнее, эффектнее, красочнее и выразительнее, словом, сценичнее, приближая свое создание к театру и удаляя его от живой, подлинной жизни.

Создав в воображении наилучшую форму для сценической передачи внутреннего образа и страстей роли, артист старается воплотить ее внешними, телесными сценическими средствами. Став скульптором своей мечты, артист лепит из себя самого наилучшую форму, красиво воплощающую когда-то пережитые внутренний образ и страсти роли. Внешний образ роли, то есть грим, костюм, типичные привычки, манеры, походка, голос роли, также сначала создается в воображении артиста, а уж потом переносится им на себя самого, как модель на полотно картины.

По словам знаменитого французского артиста Коклена (старшего), одного из типичных представителей второго направления, создание внешнего образа совершается следующим образом: «Артист видит на воображаемом лице костюм и надевает его на себя, видит поступь, движения, походку, жесты, слышит голос и подражает им, замечает физиономию и заимствует ее. Словом, артист схватывает в воображении каждую черту и переносит ее,

но не на холст, а на самого себя. Он, так сказать, выкраивает, режет и сшивает собственную кожу, пока критик, таящийся в его первом «я», не почувствует себя удовлетворенным и не найдет положительного сходства с изображаемым лицом».

Так создается сценическая форма роли, подсказанная природой и усовершенствованная искусством артиста второго направления. Эта форма говорит о когда-то испытанных творческих, подлинных переживаниях. Она красиво иллюстрирует созданный внутренний образ, страсти и самую *жизнь человеческого духа* роли; она *объясняет* задуманный рисунок и душевную трактовку роли, *показывает* искусство и технику самого артиста.

В результате получается *наилучшая форма, выражающая произведение поэта и творчество артиста.*

Создав однажды и навсегда наилучшую форму роли, артист учится передать ее технически, то есть он учится ее *представлять*. В этот момент создается совпадение с первым направлением, которое также представляет роль. Но и на этот раз не надо забывать о весьма существенной разнице: артисты второго направления представляют не фабулу пьесы, а образы и страсти ее.

С помощью упорной систематической технической работы, создающей механическую привычку, артист учится повторять созданную форму роли как дома, так и на сцене, пока его мускулы не приспособятся вполне в этой работе, пока не создастся механическая приученность. Дальнейшее повторение созданной формы роли совершается почти без участия чувства, одними приученными мускулами тела, лица, интонациями и звуком голоса, всей виртуозной техникой и другими приемами своего искусства.

Привыкнув к механическому воспроизведению роли, артист может повторить свою актерскую работу во всякое время, по заказу, без затраты нервов и духовных сил. Последнее считается не только лишним, но даже вредным при публичном творчестве, так как всякое творческое волнение, переживание нарушает актерское самообладание и расчет артиста изменяет и рисунок и форму роли, однажды и навсегда зафиксированные. Неясность же формы и неуверенность ее передачи вредят впечатлению. Чем спокойнее совершается творчество, чем

больше самообладание артиста, тем яснее передается рисунок и форма роли, тем сильнее воздействие ее на зрителей, тем больше успех артиста.

На целом ряде генеральных репетиций и спектаклей артист учится демонстрировать тысячной толпе результаты своего переживания и творческой работы так, чтоб ни одна черта задуманного рисунка роли, ни одна из частей ее формы не оставались непонятыми.

Нужен тонкий расчет, большая артистичность и опыт, чтоб не попасть при этом на ложный путь простого ремесленного самопоказывания вместо демонстрации наилучшей формы образа и страстей роли.

Теперь творчество кончено, роль не только создана, но и показана. Таким образом, первая половина творческой работы второго направления отдана процессу *переживания* роли, а вторая — процессу ее *представления*.

Второе направление совмещает в себе оба основных принципа нашего драматического искусства: с одной стороны — принцип переживания, а с другой — принцип представления роли, опираясь то на первый из них, то на второй, но в разные моменты творчества. Вначале, при подготовительной работе,— на принцип переживания, в конце, при демонстрации своей творческой работы,—на принцип представления. Второе направление — не ремесло представления, так как в ремесле отсутствует процесс переживания, а во втором направлении он обязателен. Второе направление следует признать *искусством представления*, и этим названием я буду пользоваться в будущем, говоря о втором направлении.

Достигает ли искусство представления своей основной цели — создания жизни человеческого духа?

Нет. Оно лишь до известной степени приближается к ней. Не создавая самой живой жизни духа, искусство представления образно говорит о ней, о душевных страстях, о внутренних образах ролей.

Как уже было сказано, второе направление создает, по выражению Пушкина, не самую «*истину страстей*», а лишь «*правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах*».

Оно стоит на самой границе между правдой и условностью переживания; оно балансирует между ними, точно на острие ножа. Один шаг влево — и искусство представления попадает в область реальной правды чувства,

которой оно так избегает; один шаг вправо — и оно во власти условной лжи и ремесла. Искусство представления хоть и ценит, но недооценивает значения процесса подлинного переживания и естественного воплощения при создании живой жизни духа и ее воплощении.

Только живое создает живое, поэтому ни ослепительные эффекты театральности, ни праздничная красота сценической условности, ни самый принцип представления результатов переживания непригодны для создания живого. Пусть эти условные средства прекрасны для представления роли, но они бессильны и грубы для создания души роли и для передачи беспредельно огромной, бесконечно сложной, неуловимо тонкой и неизмеримо глубокой жизни человеческого духа. Актерская игра — топорная работа по сравнению с подлинным живым переживанием и естественным воплощением самой природы, сплетающей паутину из человеческих чувств. Как топором не выполнишь тончайшей ювелирной работы, так и грубыми актерскими средствами не передашь неуловимых оттенков жизни человеческого духа.

Наша природа не может одновременно жить для себя, забывая о зрителе, и в то же время помнить о нем и жить напоказ. Мы умеем в жизни отдаваться нашим духовным потребностям, но мы не умеем плакать и страдать для развлечения зрителей; мы не умеем раздваиваться в момент переживания между собой и зрителем. Такое состояние непривычно нашей природе, которая требует и на сцене естественной, подлинной жизни по законам, ею самой установленным. Она не мирится с условностями актерской игры.

Ложь и искусство несовместимы. Ложь исключает правду, без которой не может быть творчества природы.

Совмещение актерской лжи с творческой правдой создает вывих, разлад души с телом, уродство человеческой природы. Ложь обманывает глаз и ухо, но не убеждает чувства; ложь не проникает в глубокий центр человеческой души, где скрыто наше «я», властитель всей нашей духовной и физической природы; ложь дурманит, но не убеждает, она дразнит поверхностно, но не проникает глубоко в душу зрителя, ее действие непродолжительно. Кончился спектакль, жизнь вступит в свои права, впечатления от театральной иллюзии унесутся зрителем в атмосферу естественной жизни, подлинной реальной правды, и обман обнаружится. Тогда все виденное в театре

переоценится, покажется лишь занимательным зрелищем, красивым вымыслом, которым можно развлекаться, но которому нельзя верить, и отношение к театру станет несерьезным, легкомысленным, а искусство потеряет свой главный, духовный смысл. Поэтому все, что от лжи, непригодно для творческих средств. Ложь — враг искусства.

Искусство представления чрезвычайно трудно и сложно. Оно требует совершенства для того, чтобы оставаться искусством. В противном случае оно превращается в простое ремесло.

Надо быть настоящим художником и тонким знатоком своего дела, чтобы удержаться в атмосфере настоящего искусства. Нужна блестящая техника, неистощимая фантазия, большое знание, огромный опыт, чтоб создавать механически, без всякого участия чувства, живые сценические образы, передающие тончайшие изгибы человеческой души, или чтоб обманывать своим искусством зрителей. Нужна большая чуткость и разработка внешних данных, для того чтоб, не переживая, представлять переживание и с помощью виртуозной техники давать если не самую жизнь, то, по выражению Пушкина, «правдоподобие чувствований». Нужны большой опыт и знание своего искусства и театральной аудитории, чтоб подготовлять себе успех заблаговременно, при домашней работе, то есть учитывать его вперед при выработке формы и приемов творчества. Такой успех достигается с помощью блеска совершенной техники, с помощью красоты законченности формы, с помощью артистического такта, ума, знания психологии человека и театральной толпы и ловкого пользования всеми условиями публичного творчества.

Вот почему артисты этого направления отличаются большой трудоспособностью. Лучшие виртуозы искусства представления в течение всей своей жизни изо дня в день упражняли голос пением, дикцию — чтением, пластику — физической гимнастикой и спортом, фантазию — знакомством с произведениями всех родов искусства, слух и ритм — музыкой, а литературный вкус — изучением мировых поэтов.

Конечно, эти упражнения и уход за собой необходимы всем актерам вообще, но для артистов-техников они приобретают совершенно исключительное значение. Вот почему в искусстве представления выработка и поддер-

жание внешней техники составляют постоянную заботу артиста. Остановка в работе может вызвать повторение одних и тех же заученных приемов творчества, создающих шаблон, то есть ремесло.

Искусство представления требует не только разнообразия, но и с о в е р ш е н с т в а, чтоб оставаться искусством, в противном случае оно может превратиться в простое ремесло. Тем более трудно удержаться на уровне истинного искусства, что на практике условностями приходится пользоваться не только ради художественных целей, но и по чисто практическим причинам. Условность удобна при обычной, спешной работе театра. Она сговорчивее и покладистее, чем капризная и своевольная творческая природа, с ее ненарушимыми законами и неподкупной правдой. Подлинные чувства и переживания громоздки: они требуют времени для своего естественного развития, они не поспевают за всеми изгибами каприза творческих желаний. Артист нетерпелив. Он хочет скорее видеть результаты внутреннего творчества. Условность услужлива, она на лету, почти механически схватывает и протокольно повторяет то, что было создано дома, при подготовительной работе артиста. В этот момент искусству грозит большая опасность, так как вместо художественной формы, изображающей образы и страсти роли, легко попасть в простой ремесленный штамп и ритуал актерского действия.

Остальных препятствий творчества второе направление не боится, так как оно создалось применительно к ним.

Несмотря на все трудности искусства представления, его творческие результаты не вознаграждают в полной мере затраченного труда. Это трудное и неблагодарное искусство. Оно менее глубоко, чем сильно; в нем форма интереснее содержания; оно больше действует на слух и зрение, чем на душу, и потому оно скорее восхищает, чем потрясает.

Правда, и в этом искусстве можно добиться красивых впечатлений. Они захватывают, пока их смотришь, о них хранишь красивое воспоминание, но это не те впечатления, которые греют душу, глубоко западают в нее и создают творческое чудо в нашем искусстве.

Воздействие такого искусства остро, но непродолжительно: ему больше удивляешься, чем веришь. Поэтому не все ему доступно. Все то, что должно поражать неожи-

данностью и эффектом, или то, что требует картинного пафоса, полного актерского тона,— в средствах искусства представления. Но для выражения тонких чувств или глубоких страстей его средства или пышны, или слишком поверхностны. Тонкость и глубина человеческих чувств не поддаются техническим приемам интерпретации; они нуждаются в подлинном переживании в самый момент их воплощения на сцене.

Таким образом, в лучшем случае искусство представления способно создавать сильные, красивые, но неглубокие, непрочные, скоропроходящие впечатления. В худшем случае искусство представления незаметно переходит в ремесло.

3. ИСКУССТВО ПЕРЕЖИВАНИЯ

Цель искусства переживания заключается в создании на сцене живой жизни человеческого духа и в отражении этой жизни в художественной сценической форме.

Такая «жизнь человеческого духа» может быть создана на сцене не ловкостью комедианта, а правдивым, искренним чувством и истинной страстью артиста. «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»,— сказал А. С. Пушкин. Это — слова для нашего знамени. Живое, подлинное чувство и «истина страстей» создают прежде всего жизнь человеческого духа роли, доступную нашему сознанию.

Но этим далеко не исчерпывается творческая цель.

Мы привыкли придавать слишком много значения как в жизни, так и на сцене всему сознательному. На самом же деле только одна десятая нашей жизни протекает в плоскости сознания, а девять десятых человеческой жизни — бессознательны. Профессор Эльмар Гетс говорит: «По меньшей мере девяносто процентов нашей умственной жизни подсознательны». Модслей утверждает, что «сознание не имеет и десятой части тех функций, которые ему обыкновенно приписывают». Если так, то, создавая сознательную жизнь роли, мы создаем лишь одну десятую ее. Такая урезанная жизнь — уродство. Она подобна гениальному произведению с безжалостными вы-

черками лучших мест: «Гамлету» без монолога «Быть или не быть».

Артист должен создавать в каждой роли, на каждом спектакле не только сознательную, но и бессознательную часть жизни человеческого духа роли, наиболее важную, глубокую, проникновенную не только в нашей реальной, но и в сценической жизни.

Однако не легко иметь дело с той областью, которая недоступна сознанию. Такая задача не по силам простой актерской технике, как бы совершенна она ни была. Такая задача по силам лишь самой природе, которая одна может бессознательно творить живые создания. Ей и книги в руки! Вот почему искусство переживания ставит в основу своего учения принцип естественного творчества самой природы по нормальным законам, ею самой установленным.

Искусство, творчество — не «игра», не «искусственность» и не «виртуозность техники», а созидательный процесс духовной и физической природы.

В этом процессе очень много общего со всякой другой работой природы. В самом деле, при творчестве роли, как и при созидательной работе природы, существует много моментов, родственных между собой. Так, например, и там и здесь наблюдаются процессы, аналогичные с обсеменением, оплодотворением, зачатием, рождением, образованием внутренней и внешней формы, созданием воли, сознания, духовных элементов, свойств, привычек и проч. Есть и свои творческие муки, точно при рождении, и разные периоды образования роли, и определенное время, необходимое для выполнения творческой работы. Чтоб посеять и вырастить плоды, овес, чтоб зачать и родить ребенка, нужно определенное, природой установленное количество времени. Чтоб зачать, выносить, родить и вырастить роль, нужно также определенное, творческой природой установленное время. Есть и свои стадии развития роли после ее первого появления на свет рампы, свое младенчество, отрочество, зрелость роли. Есть и свои способы питания и вскармливания ее и неизбежные болезни при росте и проч.

Словом, у каждого сценического создания, у каждой роли — своя жизнь, своя история, своя природа, с ее живыми, так сказать, органическими элементами

души и тела. Сценическое создание — живое, органическое создание, сотворенное по образу и подобию человека, а не мертвого, должно быть убедительно; оно должно внушать веру в свое бытие. Оно должно быть, существовать в природе, жить в нас и с нами, а не только казаться, напоминать, представляться существующим.

Искусство переживания обладает наилучшими и наиболее сильными творческими возможностями, так как оно творит в тесном и неразрывном сотрудничестве с самой творческой природой, то есть с наивысшей созидательной и художественной силой и наисовершенным творцом-художником.

Искусству переживания доступны все сферы, плоскости, оттенки, неуловимые тонкости сознательной, бессознательной и сверхсознательной жизни человеческого духа, конечно, в зависимости от степени дарования и творческих данных каждого отдельного артиста.

Все чувства, ощущения, помыслы роли должны стать живыми, трепещущими чувствами, ощущениями и помыслами самого артиста. Он должен творить жизнь человеческого духа роли из своей собственной жизни души, а воплощать ее своим собственным живым телом. Материалом для артистического творчества должны служить его собственные живые чувства, вновь зарождающиеся под влиянием роли, его воспоминания о ранее пережитых зрительных, звуковых и других образах, испытанных эмоциях, радостях, печалях, всевозможных душевных состояниях, идеях, знаниях, фактах и событиях. Словом, воспоминания о сознательно воспринятых в жизни чувствах, ощущениях, состояниях, настроениях и проч., родственных изображаемому лицу. Таким образом, природе принадлежит главное место в творчестве, а творчество ее основано на интуиции артистического чувства, которому открыт полный простор в нашем искусстве.

Творческая работа чувства совершается с помощью процесса подлинного нормального переживания жизни человеческого духа роли и естественного воплощения пережитого. Вот почему процесс творческого переживания становится в основу артистической работы, а наше направление получает свое наименование: искусство переживания.

Надо переживать роль, то есть ощущать ее чувства, каждый раз и при каждом повторении творчества. «Каждый великий артист должен чувствовать и непременно чувствует то, что он изображает,— говорит старик Томазо Сальвини, лучший представитель этого направления.— Артист не только обязан испытать волнение раз или два, пока он изучает свою роль, но он должен испытывать волнение, в бо́льшей или меньшей степени, при каждом исполнении роли, будь то в первый или в тысячный раз... Актер, не чувствующий изображаемого волнения,— ловкий механик. Зритель говорит: что за чудо, если б только эта кукла была жива, она заставила бы меня плакать и смеяться. Актер переживающий слышит другие восклицания: это настоящая жизнь, это сама действительность; смотрите: я плачу, я смеюсь... Способность чувствовать отличает истинного художника, все же остальное лишь механическая сторона дела, общая всем видам искусства». Итак, артист должен чувствовать, переживать на сцене. Но разве можно ничего не чувствовать и не переживать, разве существуют в жизни человека такие моменты, когда он ничего не чувствует и не переживает?

Каждый человек в каждую минуту своей жизни непременно что-нибудь чувствует, переживает, а если б он ничего не чувствовал, он был бы мертвецом. Только мертвые ничего не чувствуют. Все дело в том, что чувствует и переживает артист, то есть в самом качестве переживаемого на сцене чувства.

Однако переживания артиста на сцене не совсем те, которые мы знаем в жизни. Начать с того, что на сцене артисты редко переживают, так сказать, первичные чувства. Гораздо чаще, почти всегда, они живут повторными чувствами, то есть ранее пережитыми и знакомыми по жизни чувствами, воскресающими по воспоминанию (аффективные чувства). Такие чувства обладают очень важными для сцены свойствами. Дело в том, что чувства, переживаемые нами в реальной жизни, загромождены случайными, побочными подробностями, часто не имеющими отношения к сущности переживаемого. Но повторные (аффективные) чувства, которыми пользуется артист на сцене, очищены от лишнего. Этот процесс совершается в нашей памяти чувствований (аффективной памяти) от времени, сам собой.

Время очищает, кристаллизует чувство от лишних подробностей, оставляя в воспоминании лишь самое глав-

ное, существенное — чувство или страсть в ее чистом, голом виде. Вот почему нередко подлинные переживания в реальной жизни производят нехудожественное впечатление, и те же чувства, очищенные временем и перенесенные на сцену, становятся художественны. Воспоминания красивее реальной действительности. Время — лучший эстет. Повторенные (аффективные) переживания нередко производят на зрителей более сильное впечатление, чем первичные. Это происходит потому, что часто человек, остро впервые переживающий в жизни сильные чувства, не может говорить о них связно; слезы душат его, голос пресекается, волнение спутывает мысли. Это мешает слушающему вникать в сущность переживаемого горя и понимать его. Но время не только эстет, но и лучший целитель; оно умеряет чувства, уравновешивает страдания, разлад и заставляет людей совсем иначе относиться к минувшим событиям. О прошлом говорят не спеша, последовательно, понятно. При таком рассказе слушающий понимает все и вникает в сущность горя. На этот раз рассказчик значительно более спокоен, а плачет слушающий. То же происходит и в нашем искусстве. Артист бурно, несдержанно, неясно переживает роль дома и на репетиции. Но время и работа над собой создают в его душе и теле равновесие и гармонию.

На спектакле артист говорит о пережитом понятно, выдержанно и красиво, и он сравнительно спокоен, а плачет зритель.

Между реальным и сценическим переживанием есть еще существенная разница, которая зависит от самого свойства таланта артиста. Нередко на сцене человек не тот, что в жизни. Свойство артистического таланта таково, что он придает своим созданиям на сцене элементы благородства, эстетизма, обаяния, манкости внутренней и внешней красоты. Эти необходимые для артиста свойства отличают талант от обычной посредственности или бездарности.

Новое различие между реальным и сценическим переживанием в том, что в жизни человек непрерывно переживает, тогда как на сцене артисту приходится отдавать дань театральным условностям и для этого минутами отвлекаться во время творчества от нормальной жизни своего чувства и от творческого переживания. Об этом Томазо Сальвини говорит так:

«Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство».

Искусство переживания ценит не столько силу, сколько качество чувств и переживания. С того момента, как в основу творчества становится процесс естественного творческого переживания самой природы, все направляется к тому, чтоб помогать ей в ее созидательной работе. Эта помощь выражается, с одной стороны, в работе артиста над собой, а с другой стороны — в работе над ролью. Начну с последней.

Работа артиста над ролью начинается с первого чтения пьесы, с первого знакомства с нею. С этого момента и до публичного выступления артист проходит целый ряд творческих этапов (периодов), во время которых сознательно создаются предлагаемые поэтом, режиссером и самим артистом обстоятельства роли и бессознательно зарождается истина страстей самого артиста. Предлагаемые обстоятельства пьесы и роли изучаются прежде всего через подробный анализ внутренних и внешних условий жизни роли, через самоанализ, помогающий познавать отношение самого артиста, его живых чувств ко всему, что происходит в пьесе, через оживление условий или предлагаемых обстоятельств жизни пьесы собственным творческим воображением. Мысленно став в самую гущу воображаемой жизни, артист познает собственным опытом если не всю жизнь человеческого духа роли, то ее отдельные живые моменты. В состоянии мысленного бытия сами собой зарождаются бессознательные побуждения артистических чувств, та «истина страстей», о которой говорит Пушкин.

Этот момент можно уподобить обсеменению или оплодотворению души артиста семенами роли. Среди оживших обстоятельств жизни роли артист начинает действовать, сначала мысленно, то есть в плоскости жизни своего воображения, а потом и на сцене, среди ее реальной обстановки, которая научает верить артиста и оживлять до полноты иллюзию. Это достигается через сложную работу, с помощью душевной и физической техники. В оживших в артисте и вне его обстоятельствах сами собой, интуитивно рождаются «истина страстей» или «правдоподобие чувств», родственные роли.

Так создается на сцене жизнь человеческого духа; сначала — частично, а потом и в целом. С помощью элементов, которые угадывает и находит в себе артист, создается душа и внутренний образ роли. Благодаря неразрывной связи души с телом живая жизнь человеческого духа роли естественно, сама собой отражается в живом теле артиста, создавая внешнюю жизнь его человеческого духа. С помощью новых, усвоенных для роли внешних приемов и привычек создается живой образ; его подлинная *жизнь человеческого духа* и *истина страстей* на сцене, непосредственно воздействующие на главный центр человеческой души артиста и зрителя, с одной стороны, овладевают всем существом артиста и достигают высшей силы его творчества и воздействия, а с другой стороны, добиваются у самого зрителя высшей степени восприятия.

В связи с требованиями, предъявляемыми работой над ролью, совершается продолжительная, долголетняя *работа над собой*. Она заключается в подготовлении к творчеству своего душевного и физического аппарата для выполнения всех духовных и телесных творческих периодов и отдельных процессов, необходимых при работе над ролью, начиная от первого знакомства с нею, анализа ее, создания внешних и внутренних обстоятельств, оживления их, переживания, зарождения истины страстей, кончая воплощением пережитого внутреннего образа во внешнем образе и действиях роли. Один из главных моментов при работе над собой заключается в том, чтоб научиться по заказу вызывать в себе духовное и телесное состояние, которое создает наилучшую почву для артистического вдохновения.

Работа артиста над собой находится в прямом соответствии с работой над ролью. Она подготовляет к творчеству духовный и телесный аппарат артиста (его чувство, волю, ум, воображение и проч., его мимику, голос, речь, тело, движение, походку и проч.). В этой работе над собой артист, с одной стороны, освобождается от всего, что мешает творчеству природы и ее созидательному процессу переживания, а с другой стороны, артист утверждает то, что этому помогает.

Созидательной работе природы, и в частности артистическому переживанию, больше всего мешают трудные условия публичного творчества. Они заключаются в том, что артист, выставляемый напоказ перед толпой, по-

падает в рабство к зрителям. Он обязан нравиться им, иметь у них успех во что бы то ни стало. Эта зависимость от толпы вызывает состояние беспомощности, растерянности, скованности, напряженности, страха, волнения, рассеянности, желания угождать зрителям игрой напоказ и проч. Все это создает проестественное состояние, которое мы будем называть *актерским самочувствием*. Оно является первым препятствием для свободного творчества природы.

Как и чем оградить себя на сцене от актерского самочувствия? Нельзя же приказать себе не бояться толпы зрителей, не волноваться, не теряться, стоя на сцене. Бесполезно запрещать себе поддаваться всем этим понятным человеческим слабостям. Они неизбежны. Гораздо целесообразнее научиться создавать в себе то состояние, которое приближает артиста на сцене к более нормальному человеческому состоянию, при котором только и можно творить. Такое нормальное состояние артиста на сцене мы будем называть *творческим самочувствием*. Создавая его, тем самым мы вытесняем из себя неправильное актерское самочувствие. Другими словами, вырабатывая в себе то, что помогает творчеству природы, артист тем самым устраняет то, что этому мешает.

Что значит создавать в себе творческое состояние? Не значит ли это, что его можно как бы складывать в себе из отдельных ощущений, состояний, подобно химику, соединять их в себе, как органические вещества в реторте? Да, именно так. Подобно тому как химик, соединяя элементы, создает из них новое органическое вещество, так и актер разрабатывает в себе отдельно каждый из составных элементов творческого самочувствия; соединенные вместе, они дают то правильное, естественное самочувствие, при котором только и можно творить. Гениям даются от природы все составные элементы творческого самочувствия, обыкновенные люди с задатками артистов могут вырабатывать каждый из этих составных элементов в отдельности и после соединять их вместе.

Из каких же составных элементов, свойств, состояний, явлений складывается творческое самочувствие? Что же нужно для этого? Прежде всего надо хорошо развитое воображение, которое переносит артиста из мира повседневной действительности, где нет благоприятной почвы для торжества, в другой мир — артистической мечты, грезы, воображаемой жизни, где только и воз-

можно творчество. Без работы воображения не обходится ни один, даже начальный, подготовительный момент творчества. Поэтому в первую очередь надо развивать жизнь своего воображения. Это достигается систематическими соответствующими упражнениями. Далее необходимо уметь втягивать в творческую работу все двигатели нашей психической жизни, то есть эмоцию, волю, ум, которые составляют душу творческого самочувствия.

Ум нетрудно затянуть в работу интересными мыслями, анализом. На волю можно воздействовать увлекательными творческими задачами, которые придумывает творческое воображение. Но на чувство нельзя воздействовать непосредственно. На него можно влиять косвенными путями: с одной стороны, через его ближайших сподвижников, то есть через ум и волю, а с другой стороны — с помощью разных, присущих артистам свойств, способностей, состояний и проч., которые надо уметь по заказу вызывать в себе и втягивать в общую творческую работу. Таковыми свойствами, способностями, состояниями, помогающими втянуть в творческую работу щепетильное чувство и в то же время способствующими созданию творческого самочувствия, являются хорошо развитые творческая сосредоточенность и память наших чувствований (аффективная память), чувство правды, красоты, ритма, логика чувств, живое ощущение объекта и общение с ним как сознательными путями, так равно и бессознательными, как видимыми, так и невидимыми, то есть через душевные излучения. Все эти артистические свойства, способности и состояния даруются природой и поддаются систематическому развитию. Они-то и являются составными элементами творческого самочувствия, которое создает в душе артиста наилучшую почву для зарождения творческого чувства и самого вдохновения. Так с их помощью артист воздействует на свое чувство и втягивает его в творческую работу.

Но для творческого самочувствия и для самого чувства важны не только душевные, но и телесные свойства, способности, состояния артиста, необходимые для творчества. Ими проникнуты все творческие данные артиста, его физический аппарат воплощения: голос, мимика, дикция, речь, пластика, выразительные движения, походка и проч. Они должны быть ярки, красочны, чрезвычайно чутки, отзывчивы, обаятельны, рабски подчинены велениям внутреннего чувства. Такое физическое подчинение

духовной жизни артиста создает телесное творческое самочувствие, находящееся в полном соответствии с внутренним творческим самочувствием.

Работа над собой и над ролью создает соответствующую технику, основой которой являются, с одной стороны, знание природы и ее законов, а с другой — систематическое упражнение и привычка, сначала сознательная, но постепенно превращающаяся в подсознательную или просто механическую (моторную). По удачному выражению С. М. Волконского, надо «трудное сделать привычным, привычное — легким, а легкое — красивым». Техника артиста — сознательна. Он пользуется одной десятой, доступной в творчестве нашему сознанию, для того чтобы познать и зародить к жизни естественным путем девять десятых бессознательной творческой жизни роли: бессознательное через сознательное — вот лозунг техники нашего искусства.

Техника бывает внутренняя и внешняя, то есть душевная и физическая. Внутренняя техника направлена к возбуждению творческого процесса переживания, а внешняя техника — к естественному и красивому воплощению пережитого с помощью голоса, интонации, мимики и всего телесного аппарата артиста.

Результатом творчества искусства переживания является живое создание. Это не есть слепок роли, точь-в-точь такой, каким ее родил поэт; это и не сам артист, точь-в-точь такой, каким мы знаем его в жизни и действительности. Новое создание — живое существо, унаследовавшее черты как артиста, его зачавшего и родившего, так и роли, его оплодотворившей. Новое создание — дух от духа, плоть от плоти роли и артиста. Это то живое, органическое существо, которое только одно и может родиться, по неисповедимым законам самой природы, от слияния духовных и телесных органических элементов человека-роли и человека-артиста. Такое живое создание, зажившее среди нас, может нравиться или не нравиться, но оно «есть», оно «существует» и не может быть иным. И если ожившее создание не ответит замыслам поэта, нельзя исправить его извне, по частям и по своему вкусу; нельзя, подобно [Агафье Тихоновне] из «Женитьбы» Гоголя, приставлять [губы Никанора Ивановича к носу Ивана Кузьмича], а надо создавать новое создание, надо искать новые органические элементы в душе артиста и роли и создавать из них все новые и новые комби-

нации, все новые соединения, которые дадут создание, родственное поэту.

Так создается жизнь человеческого духа на сцене, духовный и физический образ роли.

Теперь рассмотрим, как относится к этой жизни зритель и что доходит со сцены до его души, глаза и уха.

Зритель приходит в театр, чтоб развлечься, и сидит хозяином, откинувшись назад, и с требовательным ожиданием. Но при раскрытии занавеса зрителя ждет необычное для сцены и театра, меньше всего напоминающее сцену, театр и те впечатления, к которым веками приучали его именно сцена и театр. При первом раскрытии занавеса зритель видит или условную, театральную обстановку на сцене, или, напротив, реальную декорацию. В реальной декорации обстановка, планировка комнат, их характер и стиль знакомы зрителю. Но почему декорация не только знакома, но и *близка* нашей душе? Это происходит потому, что она проникнута поэзией, а поэзия воскрешает в душе и памяти человека не только знакомые, но главным образом красивые и потому *дорогие* воспоминания и пережитые чувства.

Но почему декорация не только близка, но и значительна? Почему она иногда представляется нам символом? Хорошая декорация та, которая передает не фотографическую точность действительности, не квартиру Ивана Ивановича, а квартиру всех таких людей, как Иван Иванович. Хорошая декорация та, которая характеризует самые условия, которые создали таких людей, как Иван Иванович. В другой раз зритель видит декорацию, изображающую средневековую комнату или чужеземный пейзаж, со снеговыми горами, пальмами и морем. Средние века чужды современному человеку, а знойный юг не знаком многим северянам. Но почему и эта декорация тоже *близка* и тоже *значительна* на сцене? Художник точно подсмотрел наши человеческие, юношеские мечты, сны, сказки, воспоминания, предчувствия, представления о виденном и забытом, и все то дорогое и тайное, что сознательно или, еще чаще, бессознательно хранится глубоко в душе каждого человека.

А вот и еще новая декорация или, вернее, обстановка сцены: стройные ширмы, кубы или пышные складки материй, которыми нередко драпируют сцену вместо обычной реальной обстановки. Такое убранство сцены условно

до последней степени, но почему эта условность так знакома и близка нашей душе, так величава и значительна на сцене? И зритель опять недоумевает. Он не знает, что не самые складки материи или ширмы, а таящееся в них настроение, неуловимое сочетание линий, комбинация красок и световых бликов вызывают в нас непонятные, неуловимые, непередаваемые, но вместе с тем знакомые и близкие нашей душе переживания. Это те самые красивые и страшные ощущения, которые восхищают и пугают нас во сне, которые чудятся нам в темных углах при страхе, горе и в возвышенные моменты жизни. Все это бессознательно заставляет работать воображение зрителя и помимо его воли принимать участие в творчестве. Таким образом, и условная обстановка может быть убедительна, лишь бы в ней не было ничего бутафорского.

В жизни все театральное кажется неестественным и лживым, чуждым душе и правде. Но естественная складка материи — сама правда, ей веришь, она близка нам как в жизни, так и на сцене.

И не только жизнь вещественного, материального мира, но и жизнь звука и мир света не забыты на сцене. Свет и звук играют важную роль в жизни нашего духа: сумерки, тьма или закат заставляют нас чувствовать совсем иначе, чем восход солнца; вечерний звон настраивает нас на лирику, мечту и молитву, а набат наполняет душу тревогой. Но почему на сцене и звук и свет становятся такими близкими душе и значительными? И это случается тогда, когда они проникнуты не простой житейски-обывательской, а художественной правдой. В этих случаях сценический звук и свет нужны и помогают творчеству. Но беда, если они рождаются от театральной лжи, от бутафорского эффекта! Тогда они мгновенно убивают жизнь и взамен создают бутафорское настроение на сцене. Да и вся атмосфера комнаты, вся жизнь дома на сцене, идущая от живого быта, от этических, религиозных начал, от семейных традиций и проч., могут быть проникнуты художественной правдой и тогда способствовать созданию жизни духа или рождаться сценической ложью, условностью театрального ремесла и тогда способствовать созданию лжи.

Словом, не важно — условна декорация и вся постановка, стилизованы они или реальны; все формы внешней сценической постановки следует приветствовать, раз

что они применены с умением и к месту. Жизнь так неисчерпаемо сложна и разнообразна, что никаких приемов и способов сценического творчества не хватит, чтобы исчерпать ее целиком. И реализм, и импрессионизм, и стилизация, и футуризм нужны искусству в отведенных им природой областях. Важно, чтоб декорация и обстановка сцены и сама постановка пьесы были убедительны, чтоб они создавали атмосферу красивой правды, а не лжи на сцене; важно, чтоб они утверждали веру в правду чувств и помогали главной цели творчества — созданию жизни человеческого духа. И простая декорация современной комнаты может красноречиво говорить о духовной жизни ее обитателей, но она может также выдвинуть на первый план лишь фотографическую точность быта, во славу внешнего натурализма, который задавит жизнь человеческого духа на сцене. В то же время и театральная условность сукон и ширм может быть проста, естественна, правдива, может служить хорошим фоном для выявления артистом жизни человеческого духа на сцене, но та же условная декорация может быть вычурной, неестественной, кричащей, во славу внешней показной театральности и в ущерб внутренней жизни человеческого духа. Сценическая атмосфера, сгущенная художественной правдой и оживленная искренней верой в нее, создает неотразимые творческие средства воздействия на толпу зрителей и превосходную атмосферу и почву для самочувствия и творчества артиста.

Артисты входят в комнату, а не выступают на подмостки, как полагается в других театрах; в них нет ничего театрального, эффектного, выученного, актерского. Напротив. Техника их незаметна, она как будто отсутствует (не в этом ли ее совершенство?). Ни особенным образом поставленных голосов, ни сценической речи, ни театрального пафоса, ни актерской поступи, ни безупречной пластики, ни всего того, что делает артистов особенными людьми, ни того, что делает их на сцене совсем не людьми. Нет напряжения, столь свойственного актерам, нет работы, старания быть страстным, нет потуги родить возвышенное чувство, нет спазмы, судороги тела вместо силы. Не только физические, но и духовные действия артистов обоснованы, логичны и последовательны. Артисты не обливаются театральными слезами, не корчатся от хохота, не хватаются за волосы от

ужаса — сразу, не дав еще договорить того, что вызывает самые слезы, смех и ужас. Артисты естественно доходят до них, пройдя целую гамму последовательных чувств, приводящих в конечном результате к слезам, смеху или ужасу. Другими словами, они переживают самое чувство, а не копируют только его конечные результаты, как в других театрах.

На этот раз в комнату входят люди; актеры отсутствуют. Такие сценические образы не умирают по окончании представления, а живут дальше в наших мыслях. Одни из артистов — действующих лиц пьесы — красивы, изящны, благородны или возвышенны, другие, напротив, невзрачны, угловаты, пошлы. Многие из них сценически обаятельны, но только не тем чисто актерским, а настоящим человеческим обаянием, которое мы знаем и которому мы поддаемся и верим в жизни. Но странно, почему в хорошей пьесе и при хорошем исполнении, как бы ничтожны и мелки ни были изображаемые люди, они близки, нужны, интересны и значительны для нас и для нашей жизни? Почему они нередко становятся символами? Почему, смотря «Ревизора», невольно думаешь об истерзанной и несуразной России? Почему, смотря «Вишневый сад» и присутствуя при рубке его деревьев, оплакиваешь отжившую, лишнюю, но красивую дворянскую жизнь? Причина та же. Художественная жизнь человеческого духа, очищенная поэзией, глубоко прочувствованная, густо насыщенная типичной правдой, говорит уже не о личности, а о целом явлении, приобретает значение не частное, а общественное.

Зритель чувствует, что люди на сцене приходят в комнату не потому, что это нужно автору для его фабулы, тенденции или мысли; не потому, что это нужно артисту, чтоб объяснить свою роль, чтоб показывать свои чувства и переживания, не потому, что это нужно самим зрителям для развлечения или забавы. Чувствуешь, что люди приходят в комнату ради важного для изображаемого лица дела, ради какой-нибудь цели, вопроса, выполнения поручения, общения с другими людьми. Непрерывная цепь общения и дел создает духовную и внешнюю жизнь роли.

Ясно не только, как течет день дома, ясны и взаимоотношения людей между собой. Факты и события, создающие судьбы людей, плавно или бурно протекают на сцене, и зритель, точно по инерции, втягивается в самую гу-

щу этой жизни. Борясь или подчиняясь судьбе, люди на сцене действуют, и эти действия лучше всего вскрывают их внутренние страдания, радости, взаимоотношения и всю жизнь человеческого духа на сцене.

Ничего нет заразительнее для живого человеческого организма зрителей, как живое человеческое чувство самого артиста. «Если хочешь, чтоб я плакал — плачь сам». Стоит зрителю почувствовать раскрывшуюся душу артиста, заглянуть в нее, познать духовную правду его чувства, физическую правду выявления его, и зритель сразу отдается этой правде чувства и бесконтрольно верит всему, что видит на сцене. Вместо бутафорской красивости и эффектной театральной лжи зритель сразу познает на сцене правду, но не ту маленькую правду, которую создает на сцене пресловутый внешний натурализм, а иную—высшую, духовную художественную правду артистического чувства, из которого создается на сцене красивая и возвышенная жизнь человеческого духа.

Правда и аромат живой жизни — очень редкие явления на сцене, они поражают и захватывают куда больше, чем обычная, показная пышность театральности, они сценичнее. Правда и вера взаимно создают и поддерживают друг друга. Если вера в действительность артистического чувства создает правду, то и правда укрепляет веру как самого творящего артиста, так и смотрящего зрителя. И зритель верит в действительность того, что происходит на сцене, начиная с декорации, кончая переживанием артистов. Мало того, смотря на артистов, зритель сам заражается их чувствами и переживаниями, то есть принимает непосредственное участие в жизни сцены своим личным чувством. Создается правда и вера не только духовная, но и физическая. Такая вера распахивает душу зрителя для непосредственного общения с ним самого артиста — из души в душу. Тогда совершается чудо, которое составляет главную мечту, силу, цель нашего искусства. Тогда театральное уходит со сцены, и театр перестает быть обычным театром. Зритель теряется от такого неожиданного превращения; он забывает свою роль требовательного судьи и становится просто человеком. Сбитый с позиции, к которой он веками приучен в театре, зритель незаметно для себя как бы пересаживается со своего обычного театрального кресла, на ко-

тором он издавна привык сидеть, забавляться и критиковать в театре, на другое кресло — наблюдателя, с которого можно смотреть и вникать глубоко в душу артиста и заражаться его чувствами. Артисты и зрители, каждый по-своему, создают то настроение, на которое лишь намекает поэт в своем произведении. Артисты творят это настроение на сцене, а зрители — в другой половине здания театра. Только в этой насыщенной атмосфере зала и сцены, как в банках, заряженных электричеством, образуется высокое напряжение чувства, его легкая проводимость и восприимчивость. В такой атмосфере два встречных тока, идущие со сцены и из зрительного зала, дают искру живого общения, которая воспламеняет сразу тысячи сердец одновременно. Только в такой атмосфере и при таком совместном творчестве можно передать со сцены непередаваемое, то есть то бессознательное, что составляет суть лучших старых и новых произведений, самую важную часть души их авторов. При таком сотрудничестве зрителю можно говорить не только о том, что поддается видимому жесту, протоколу слова, но и о том, что поддается только чувственному излучению.

Таким образом, после поэта, артистов и других участников спектакля зритель, как бы приобщаясь к творчеству, становится одним из коллективных творцов спектакля. В этой роли зритель невольно проникает в атмосферу поэзии и творчества, которая воспитывает вкус, разжигает эстетическое чувство и возрождает к жизни художника, дремлющего в душе каждого человека. Только глупому человеку можно передать все слова, для более умных и чутких существуют неведомые пути общения — лучи нашей воли. Этими путями общения широко пользуется искусство переживания, и потому создаваемая им жизнь человеческого духа переливается всеми тонами чувства, точно радужный спектр. Палитра артистов таких театров полна, богата и выразительна. Какой бедной и неполной кажется жизнь на сцене других театров, лишенная бессознательной и наиболее важной сущности жизни нашего духа.

Зритель, вовлеченный в творчество, уже не может спокойно сидеть, откинувшись назад, тем более что и артист уже не забавляет его. На этот раз сам зритель тянется на сцену и там чувствами и мыслями принимает участие в творчестве. А по окончании спектакля он не

может отдать себе отчета в своих чувствах. Он уходит из театра молча, без шумных аплодисментов или эффектных оваций. Нельзя аплодировать правде, живым людям, отцу, матери, сестре, другу или врагу. Их можно только любить или ненавидеть. Тихо и бесшумно уходит зритель из театра, точно боясь расплескать то, что до края переполнило душу. Его тянет домой, а не в шумный ресторан с его пестрой толпой. Ему хочется говорить не столько о том, что он видел в театре, сколько о том, что возбудил театр в его душе. Вспоминаются куски своей и чужой жизни, отвлеченные мысли, чувства, расширяется горизонт фантазии, вспоминаются забытые стихи, мелодии, картины и все то, что способно разбудить жизнь его художественного мира. А на следующий день впечатление, точно после настоящего важного жизненного события, не уменьшается, а, напротив, разрастается, расширяется, углубляется, дополняется, и хочется опять идти в театр, чтоб вновь пережить то, что отделило от земли и приблизило к небу. А через год действующие лица пьесы становятся так близки и необходимы зрителю, что он как бы включает их в списки своих знакомых. «Надо навестить Фамусовых» или «Поедемте к Прозоровым» («Три сестры»),— говорит зритель о действующих лицах, отправляясь в театр смотреть полюбившуюся ему пьесу.

Впечатления, рожденные художественной правдой и верой в нее, органически сливаются с нами; они, точно острыми орудиями, глубокими царапинами врезаются в память. Дивишься их глубине и прочности. Время не только не стирает, но, напротив, углубляет их в чувстве, расширяет в представлении, дополняет в содержании и навсегда сливает их с нашей природой. Такие сценические впечатления бережно хранятся в тайниках нашей души наравне с самыми светлыми впечатлениями, добытыми в природе и в жизни нашего духа собственным жизненным опытом.

Ближайшим сотрудником природы в ее творческой работе является художественная правда и естественная красота. Это не та маленькая внешняя правда, которая приводит к натурализму, и не та искалеченная на сцене правда, которую мы знаем в театре, которая перерождается в условную театральную правду,

с которой миришься, но которой не веришь душой, как это наблюдается в других направлениях.

Это иная, высшая, художественная, подлинно органическая правда природы, правда самого чувствования, правда ощущения, правда переживания и воплощения. Это та самая «истина страстей», о которой говорит Пушкин. Этой правде верит вся органическая природа человека, сам главный центр ее, наше сокровенное «я». Подлинная органическая правда чувства сразу захватывает и убеждает как духовную, так и физическую природу артиста и самого зрителя. Для того чтоб впечатление вошло глубоко и полно в душу зрителя, необходимо, чтоб он поверил тому, что видит и слышит в театре. Но для этого надо, чтоб сначала сам артист поверил тому, что он создает на сцене. Без веры самого артиста в подлинность своего чувства и переживания нет творчества. Без веры зрителя в действительность переживания артиста нет глубокого и прочного восприятия. Только тогда воздействие артиста прочно и глубоко, когда оно проникает в главный центр души зрителя.

Сценическая правда третьего направления — то, чему искренно верит артист. В театре надо в е р и т ь. Каждое чувство должно быть или казаться п о д л и н н ы м. Рождается ли эта вера по детской доверчивости артиста и зрителя, или благодаря реальному существованию того, во что веришь,— безразлично. Даже сама ложь должна сделаться правдой в глазах артиста и зрителя, для того чтоб быть искусством. Только в таком виде ложь и искусство совместимы. Пусть стул, декорации, изображаемый артистом образ, его чувства и переживания будут подлинными или поддельными, но пусть и сам артист и все зрители не сомневаются в том, что подделка — действительность. Пусть существует в искусстве «нас возвышающий обман», но пусть этот обман действительно обманывает и ничем не отличается в наших глазах от правды. Т а й н а и с к у с с т в а в т о м, ч т о б в ы м ы с е л п р е в р а щ а т ь в к р а с и в у ю х у д о ж е с т в е н н у ю п р а в д у. «Над вымыслом слезами обольюсь».

С того момента, как вся природа артиста органически поверит подделке, последняя станет для нее правдой, а, почуяв ее, природа, естественно, начинает жить нормальной, подлинной, органической жизнью. И наоборот, с того момента, как артист или зритель усомнится в действительности того, чем живет артист,— прекращается

правда, переживание, жизнь, само искусство и начинается представление, театральная ложь, подделка, ремесло. Природа и правда, правда и вера — неразлучны.

Второй сотрудник и верный друг нашей природы — естественная красота. Она — сама правда. Третье направление не признает ни условной красоты, ни тем более красивости, конечно, за исключением тех случаев, когда они являются характерной чертою быта эпохи, стиля и проч.

Всякая условность — продукт насилия и лжи, которые не могут быть красивыми. Условность придумывается; она делается, она вырождается из правды. Красоту же нельзя делать, она есть, она уже давно создана природой вокруг нас, в каждом из нас. Кроме того, условность сознательна, тогда как красота не поддается решительно никакому словесному определению, ни модной теории, ни ученой формуле. Это-то и свидетельствует о том, что она выше нашего сознания.

Красота — сверхсознательное чувство. Лучшей красоты, чем сама природа, не существует на свете. Надо уметь смотреть и видеть красивое. Надо уметь переносить красоту на сцену из жизни и природы так, чтоб не помять и не изуродовать ее при переноске. «Берите образцы из жизни и природы» — вот общий смысл заветов нашего учителя М. С. Щепкина.

4. СМЕШАННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

Искусство переживания, представления и ремесло во все времена боролись между собой. Стоило усилиться первому, как тотчас, в противовес ему, зарождалось второе из направлений, и оба они в конце концов вырождались в соответствующее ремесло.

Все три указанные направления нашего искусства (переживание, представление и ремесло) существуют в их чистом виде лишь в теории. Действительность не считается ни с какими классификациями и перемешивает актерскую условность с подлинным живым чувством, правду — с ложью, искусство — с ремеслом и проч. Вот почему в искусство переживания ежеминутно вторгаются моменты представления и ремесла, а в ремесло — моменты истинного переживания или представления. В каждом отдельном спектакле, в каждой отдельной роли, точно в калейдоскопе, проходят все три направления:

то артист искренно живет на сцене, то вдруг, соскакивая с верного пути, начинает представлять или просто болтать слова и привычно, по-ремесленному лицедействовать и проч. Все дело в том, сколько в каждом отдельном случае, в каждом отдельном театре, спектакле, постановке, исполнении — от подлинного творчества и сколько от актерского представления или от простого ремесла. В каждом отдельном случае различные соотношения, сочетания создают всё разные типы театра, всё разные творческие индивидуальности артистов, всё разные физиономии спектакля. Получается бесконечный ряд самых неожиданных и разнообразных комбинаций, смешений направлений искусства, типов театра, артистических коллективов и самостоятельных актерских единиц.

Все эти неисчислимые комбинации увеличиваются в арифметической прогрессии от того условия, что наше театральное искусство, так сказать с о б и р а т е л ь н о е, то есть что оно соединяет под кровом театра все искусства: драму, музыку, танцы, живопись, пластические искусства, архитектуру для общего, совместного и одновременного творчества и воздействия на толпу зрителей театра. Но этого мало. Каждое из собираемых искусств (то есть живопись, музыка, танцы и проч.), взятое в отдельности, имеет свои оттенки, стили, направления. В соединении с предыдущими комбинациями нашего актерского и режиссерского искусства они создают новый бесконечный ряд комбинаций театров, коллективов, отдельных индивидуальностей и проч.

И этот новый бесконечный ряд комбинаций, в свою очередь, умножается в геометрической прогрессии, если принять во внимание, что наше искусство не только собирательное, но и к о л л е к т и в н о е, то есть что в его творчестве участвует одновременно не одно лицо, а целая группа артистических индивидуальностей, режиссеров, певцов, музыкантов, танцоров, сотрудников, статистов, хористов, электротехников и проч. Каждый из них приносит свою комбинацию достоинств, недостатков, окрашивает общее творчество своими личными оттенками, отчего в конечном результате вырастают новые комбинации соотношений в каждом отдельном театре, спектакле.

Нет никакой возможности рассмотреть в отдельности каждый театр, каждого актера и его искусство. Пусть воображение поможет представить всю сложность и бесконечность вырастающего перед нами материала для ис-

следования. Отказываясь от такой непосильной для меня работы, я ограничусь несколькими отдельными, наиболее типичными примерами театров, коллективов артистов, иллюстрирующими мою мысль.

Допустим, что в театральном коллективе сильнее всех поэт. Сам он или его заместитель, то есть литературно образованный режиссер, может создать хороший литературный театр, в котором в первую очередь будут заботиться об изысканном репертуаре с утонченным, оригинальным толкованием произведения поэта. В таких театрах интересна общая концепция произведения поэта, оригинальный и неожиданный подход к пьесе, ее трактовка проведения основной идеи, передача стиля, характеристика и психология действующих лиц и проч. Вся сценическая работа поэта или литературно образованного режиссера обоснована литературным знанием, интересными комментариями, нередко поэтическим прозрением. В каждой паузе, интонации, жесте актера, в каждом предмете, поставленном на сцене, содержится скрытый смысл. Все это вместе взятое глубоко и полно вскрывает пьесу. Артистам и сотворцам спектакля остается довериться своим талантливым литературным руководителям, слепо исполнять их волю и в точности передавать чужой замысел.

Результатом такой работы является интересный литературный спектакль, большой и почтенный успех, серьезные рецензии, ученые споры, рефераты, диспуты и проч.

Нельзя отрицать пользы и культурного значения такого театра — они велики. Но достигает ли он основной цели нашего искусства, то есть создания жизни человеческого духа и ее красивого воплощения? Нет. Это — вне пределов возможности таких театров, потому что живая жизнь духа роли создается на сцене исключительно живой жизнью духа самого артиста и передается зрителям непосредственно, излучениями из души в душу. Раз что артист встречается лицом к лицу со зрителем, понятно, что только он один и может непосредственно общаться с ним. Важно, чтоб каждый момент жизни роли был пережит и прочувствован не только поэтом и режиссером, но и главным образом самим артистом, его подлинными человеческими чувствами.

Когда в театре сильнее всех режиссер, на первый план выдвигается сценическая подготовка, усиленно подчеркивается сценическая фабула пьесы. Изобретатель-

ность режиссера, его сценические трюки, интересные планировки, красивые группировки выдвигаются на первый план и становятся самой сильной стороной спектакля. Создается театр режиссерской постановки, в которой опять-таки роль артиста низводится до простого сценического аксессуара, предназначенного быть пешкой в руках всемогущего режиссера.

Но могут быть иные комбинации. Допустим, что в театральном коллективе сильнее всех художник. Его талант закрывает собой все остальное и выдвигает на первый план живописную сторону постановки, все, что доступно палитре художника. Основная мысль или сущность пьесы будет наиболее ярко передаваться на полотне и в красках декорации, в живописных группах. Сцена превратится в большое полотно художника, а театр — в выставку художественных декоративных полотен.

В этом празднике для глаза актер является вешалкой для красочных костюмов живописца и живой копией его эскизов. Но в них художник не считается с линиями человеческого тела, а ради стилизации или художественной манеры письма нередко срезает человеческие плечи, удлиняет руки и ноги, вытягивает шеи, носы, пальцы, искривляет в вычурной линии тело. Но, к сожалению, все эти художественные красоты его стиля остаются лишь на бумаге и не переносятся на тело артиста, кости и мясо которого не могут срезаться, перерождаться, сокращаться или удлиняться до необходимых художнику пределов. Все эти причины делают артиста весьма плохим передатчиком замысла и стиля художника-костюмера.

В таких театрах царит художник, он закрывает собой и подчиняет себе всех остальных коллективных сотворцов спектакля, начиная от самого режиссера и до артиста включительно, который поступает в услужение к художнику. В большинстве случаев подход художника к пьесе самый неожиданный. Даже выбор пьесы и составление репертуара зависят часто от тех живописных исканий, которыми занят в данную минуту художник. Ему нет дела ни до творческих эволюций искусства, ни до творческих задач артиста, ни до художественной или общественной миссии театра. Художник ищет во всякой новой работе своих красочных живописных заданий. Ему нужен театр только для того, чтоб выявлять себя самого.

Нередко выбор пьесы в таких театрах художника за-

висит от его прихоти или простой случайности. Если художник вернулся из Китая или Индии и привез оттуда эскизы, он ищет для своей постановки, все равно — мистерию или водевиль, но непременно из жизни этих стран и народов, и в репертуар театра попадает Рабиндранат Тагор или Калидаса. Если художник провел лето в старинной усадьбе и увлекся тридцатыми или сороковыми и пятидесятыми годами — ставят Тургенева или инсценируют для сцены «Обрыв» Гончарова. Нередко в угоду художнику доходят до абсурда. Допустим, что он выбирает пьесу из эпохи XVIII века, увлекшись пышностью двора и аристократизмом эпохи. Как назло, в пьесе отводится двору второе место, главная же цель — прославление демократии. Не беда, художник с помощью режиссера введет шествие, балет, мимодраму, интермедию и в них, против здравого смысла, отведет душу и создаст такую пышность и великолепие двора, которые давят скромную демократию и спутывают все карты и планы поэта. Успех художника растет за счет поэта, за счет театра и самого здравого смысла. Но вот художнику захотелось написать декорации для инсценировки Достоевского, или, положим, для мистерии, или для трагедии Софокла. Он не интересуется, есть ли в труппе артисты, которые, подобно Достоевскому, заняты богоисканием, есть ли в труппе артисты, хоть до известной степени знакомые с религиозным экстазом. В результате получается красивый спектакль, в котором нет главного, ради чего написана пьеса, то есть в ней не хватает бога.

В другой раз художник захочет пошалить красками и подведет их гамму так, что какое-нибудь одно пятно получает необычайную силу и доминирующее значение. Хорошо еще, если это пятно падет на главное лицо пьесы. Это поможет сосредоточить на нем все внимание. Но ведь художник не всегда считается с намерениями литератора, и тогда бывает очень плохо. Я знаю такой (случай). В одной из постановок известный художник с необыкновенной силой и умением выделил ярко-желтое платье одного из самых незначительных действующих лиц пьесы. Это пятно было так ярко, что нельзя было ничего видеть на сцене, кроме него. Естественно, что главные лица пьесы отошли на задний план. Художник имел огромный успех и получил много комплиментов, но пьеса и ее главный исполнитель стали жертвой художественной шалости, прихоти живописца.

Но вот художник театра, увлекшись импрессионизмом или кубизмом, захотел провести на сцену в первой попавшейся, ближайшей очередной постановке, будь то Островский, Гоголь или Чехов, свою новую манеру письма. Белая бумага эскиза или загрунтованный театральный холст терпят все. Но может ли артист поспеть в своем искусстве за капризами художника? Не поспевая за живописью в поисках и выработке новой формы, которая бы соответствовала приемам письма декораций, артист внешне подделывается под художника внешними ремесленными путями или же в стилизованные и футуристические декорации вносит обычные реальные приемы, и тогда он мешает художнику, а художник — ему.

Нередко художник не сговаривается с артистами и режиссером; он работает отдельно от них, в другом городе и высылает по почте эскизы и даже гримы для артистов. Сжившись со своим образом, артист получает совсем неподходящий для него эскиз грима и должен произвести в себе ломку, чтоб хоть как-нибудь сочетать несочетаемые два образа — его и художника.

Чем талантливее художник, тем опаснее его ошибки, тем больше он довлеет над артистом и театром, тем больше он ослепляет и сбивает с толку зрителей, изменяет подход к пьесе, творческую точку отправления при постановке пьесы и тем сильнее производимое им насилие над театром и артистами.

Во всех таких театрах литератора, режиссера, художника роль актера становится лишь служебной, третьестепенной, не идет дальше копирования, подделки под чужое творчество и сводится к простому актерскому ремеслу. При таком насилии над артистом не может быть речи о подлинном переживании. В самом деле, не может быть такого всеобъемлющего таланта и совершенной актерской техники, чтоб быть в состоянии подлинно пережить и почувствовать все самые разнообразные толкования литератора, замыслы и принципы режиссера, причуды фантазии, стиля, манеры письма художника и проч. Никто не станет требовать от Л. Толстого, чтоб он умел писать одновременно так, как Маяковский, Достоевский, Метерлинк и Эдгар По. Никто не требует от Репина, чтоб он одновременно мог писать картины приемами Рафаэля, Матисса, Гогена и Натальи Гончаровой. Никто не ждет от Рахманинова, чтоб он писал симфонии так же, как их писали Скрябин, Моцарт, Штраус или Стра-

винский. Почему же требуют от одного и того же артиста, чтоб он играл то по заветам Щепкина, то по указке Мейерхольда, Таирова или провинциального режиссера Макарова-Землянского.

Не может же один человек чувствовать и владеть замыслами всех художников, литераторов и режиссеров, нередко идущих не от интуиции и чувства, а лишь от сухой, рассудочной теории, которую можно постигнуть умом, но нельзя пережить чувством. Можно запомнить и внешне выполнить указания, касающиеся планировки, внешнего воспроизведения того или другого чужого замысла, не участвуя в нем душой. Такая роль посредника, передатчика между творцом и истолкователем спектакля и зрителями возможна и доступна актеру. Но когда речь идет о передаче подлинного человеческого чувства, часто не поддающегося сознанию, самой души произведения или роли, тогда нужны не ум и техника артиста, а его живое, непосредственное чувство. Для этого необходимо подлинное переживание самого артиста, необходимо найти в себе самом живые чувства человека, аналогичные, родственные с теми же чувствами поэта или режиссера.

В этой области сверхсознательного чувства нельзя быть деспотом и залезать в чужую душу со своими личными требованиями, причудами и выдумками. Каждый артист, как бы он ни был талантлив, не может почувствовать, пережить и оживить все, что придет в голову и в ум литератору, режиссеру или художнику. Необходимо, чтоб они, предъявляя свои требования к артистам, считались с данными, духовными и физическими возможностями каждого из них и заботились о том, чтоб требования не превышали возможности.

В подавляющем большинстве случаев ставящие спектакль заботятся лишь о себе самих, о том, чтоб показать себя, не считаясь ни с запасом живых аффективных воспоминаний артистов, ни с объемом их воображения, творческих сил и возможностей.

Далекие от творческой психологии артистов, режиссеры и художники руководствуются лишь своими планами, идеями и замыслами постановки. Мудрено ли, что большая часть их заданий постигается лишь умом, а не творческим чувством артиста и передается им сухо, не пережито, технически, по-актерски ремесленно. Артист невольно урезывает план режиссера и часто ограничива-

ется красивым, холодным докладом или внешней копией чужих замыслов. При этом на пустые, не пережитые места роли садятся штампы, которые создают ремесло.

Талантливый артист не мирится с ролью простого докладчика или пешки в руках режиссера, поэтому театры, основанные на деспотизме одного из коллективных творцов спектакля, обречены на то, чтоб обходиться средними дарованиями артистов-полуремесленников.

Лишь случайно, при совпадении замыслов режиссера с таковыми же данными артистов, создается слияние режиссера-деспота с порабощенными им артистами.

Нельзя не признать за такими театрами литератора, режиссера или художника многих их достоинств: интеллигентность, культурность, хороший художественный или литературный вкус, знания, большую изобретательность и проч.

Но в смысле чисто актерского искусства они не идут дальше полуремесла, полупереживания, представления штампов или штампованного представления. Каждое из таких определений найдет себе место в таких театрах, насилующих чувство, тело и творческую душу артиста. И лишь отдельные случайные вспышки истинного вдохновения артистов создают минуты истинного творчества и подлинного искусства.

Несмотря на все минусы таких театров, задавленных деспотизмом режиссера, литератора или художника, их следует признать культурными, полезными учреждениями. Они несут знание, развивают литературный вкус, заставляют мысленно говорить о возвышенном, но они бессильны передать то самое важное, сверхсознательное, что больше всего ценится в нашем искусстве, что составляет девять десятых жизни человеческого духа, что передается на сцене исключительно через излучения творческого чувства самого артиста, через его личный успех у толпы зрителей.

Когда в театре силен один из главных героев — он давит все остальное, и создается театр гастролера, театр одной актерской индивидуальности.

Если в театре сильна вся труппа — центр тяжести переходит к ней, и создается театр ансамбля.

ТЕАТР — ГОЛОДАЮЩЕМУ

Театр — голодающему! Голод — и театр!!

В этом нет противоречия.

Театр — не роскошь в народной жизни, но насущная необходимость. Не то, без чего можно и обойтись, но то, что непреложно нужно великому народу. Театр — не праздная забава, не приятная побрякушка, но большое и культурное дело. В это мы, работники театрального искусства, верим непоколебимо.

Нельзя на время отложить театральное искусство, повесить замки на его мастерскую, приостановить его бытие. Искусство не может заснуть, чтобы потом по нашему хотению проснуться. Оно может лишь заснуть навсегда, умереть. Раз остановленное — оно погибнет. Приостановить искусство — значит погубить его. Оно если и воскреснет, то разве через столетия. Гибель же искусства — национальное бедствие.

Если бы мы думали иначе, мы не отдавали бы театру все свои силы в такое время, как сейчас, когда нельзя отвлекать человеческие силы на праздное, ненужное, когда наша родина проходит через великий крестный путь, когда совесть повелевает каждому отдать всю в нем заключающуюся силу на то, чтобы уменьшить страдания и муки близких.

Пройдет время, голод будет изжит. Залечатся раны. Тогда нам будут признательны за то, что во время крестного пути было спасено искусство.

Тем более мы счастливы, что сегодня мы отдаем сохраняемое нами для народа искусство на помощь тому же голодающему народу.

Москвичи помнят, с какою отзывчивостью русские артисты в былое время откликались на нужды своих ближних. Сколько благотворительных учреждений содержалось концертами, в которых артисты в течение десятков лет участвовали безвозмездно.

И теперь, когда мы приходим на помощь тем, которые голодают,— Москва должна поверить нам, должна верить в нашу готовность, в наше бескорыстие и в нашу отзывчивость. И, как в былое время, она поможет нам в этом деле.

В годы военных бедствий мы сами ездили на фронт и из рук в руки передавали пожертвования Москвы. Те-

перь мы также поедем на голод и накормим голодающих!

Поддержите нас сегодня!

[ТЕАТР В БОРЬБЕ ЗА МИР]

...Проехав почти по всем главным центрам Европы, я увидел повсюду то же явление. Кинематограф и зрелищный, забавляющий, постановочный спектакль забивают театр и его подлинное искусство. Это уничтожение вековых традиций искусства актера происходит как раз в то время, когда театр и его искусство стали, как никогда, нужны человечеству для самых высших целей. В тот момент, когда великолепный рояль потребовался для того, чтоб открыть его крышку и дать во всю силу зазвучать его многочисленным струнам, в это самое время воспользовались музыкальным инструментом с самыми утилитарными целями и стали ссыпать в него овес...

— Предупреждаю вас,— начал он,— что я ненавижу театр.

— Какой? — спросил я.— Театров много. (Помещение), где зритель отделен от сцены занавесом, уже зовут театром. Когда за занавесом показывают говорящего моржа — это театр. Когда на той же сцене исполняют мистерии или играет Дузе — это тоже театр. Или когда собирают тысячную толпу, чтоб ее позабавить занимательной фабулой, голой женщиной, режиссерским трюком или большим талантливым актером на маленькие вещи — это тоже театр. Такой театр, думается мне, я ненавижу еще больше, чем вы сами.

Но может быть другой театр, которого пока еще нет и, быть может, еще не было со времен древнего мира. Тот театр, который создает подлинную жизнь человеческого духа на сцене, который обнажает и показывает душу целого народа. Вот этот театр, именно вы, представитель искусства, не имеете права не любить; напротив, вы обязаны сделать все, чтоб он зародился и процветал. Люди, народы живут рядом друг с другом, любят, ненавидят, сходятся в союзы, расходятся, дерутся, убивают, опустошают, снова мирятся — не понимая, для чего и почему, не зная даже друг друга. Боже мой, чего толь-

ко не рассказывали мне про Америку, про американцев и их жизнь! Не хотелось ехать туда. Ну и что же — оказывается, главного и не рассказали, что там живут такие же, как мы, люди, с отличными, отзывчивыми сердцами, которые среди шума и треска машин вместе с нами любуются лирикой Чехова и плачут над горем чуждых им людей, среди чуждой и, казалось бы, непонятной им жизни. Решительно то же было и в блестящем светском Париже, и в деловом Берлине, и в Праге, и в маленьком милом Загребе. Вот почему нас ждут и в Калифорнии, зовут в Японию. Подлинное искусство всех народов и веков понятно всему человечеству.

...Как часто во всех странах приходилось слышать почти одну и ту же фразу от иностранцев, не понимающих языка: «Зачем нам понимать язык; когда мы чувствуем душу». Или: «Один спектакль говорит несравненно больше, чем целый курс лекций, библиотеки, книги и годы теоретического изучения чужой страны».

Но разве то, что до сих пор сделано артистами, это то, что может и должен давать театр? Нет, тысячу раз нет. [Такого] театра еще не было. Там должны быть люди идеи, понимающие свою высокую миссию и выполняющие ее не из-за лишнего хлопка, венка, не ради удовлетворения своего маленького актерского, каботинского самолюбия, а ради националь[ной], патриотич[еской, и] общечеловеческой цели.

Вот такой театр должен быть одним из главных орудий борьбы с войной и международным средством поддержания всеобщего мира на земле. Театр — лучшее средство для общения народов между собой, для вскрытия и понимания их сокровенных чувств. Если б эти чувства чаще вскрывали и народы узнали бы, что в большинстве случаев нет места для злобы и ненависти там, где ее искусственно разжигают для иных, эгоистических целей, сколько бы раз народы пожали бы друг другу руку, сняли шапки, вместо того чтоб наводить друг на друга пушки и наступать на несуществующих врагов.

Я не знаю театра, который бы служил этим целям. И, наоборот, я знаю много театров, которые служат тому, чтоб возбуждать взаимную ненависть, снобизм, разврат.

Я знаю страны, где такие театры поддерживаются субсидиями государств или содержатся ими, а идейные

театры, пытающиеся пойти по тому пути, по которому должен шествовать театр, влачат жалкое существование, поддерживаемые грошами частных лиц, преданных идее подлинного театра.

Я знаю много государств и стран, в которых театр совершенно не субсидируется правительством, очевидно, не сознавшим своей культурной обязанности.

Без субсидии театр, как и университет и многие другие идейные и воспитательные учреждения государства, существовать не может.

МАЛЫЙ ТЕАТР

Мы, внуки великого деда, несем тебе то, что получили от тебя, милый, дорогой Малый театр. Мы так нежно, глубоко, интимно любим тебя, что не можем говорить с тобою официальным языком высокого стиля. Мы можем говорить с тобою только интимно от глубокого, искреннего чувства, которое всегда трепещет в нас, лишь только мысль будит память и напоминает о тебе.

В нашей жизни ты занимал всегда первое почетное место. В детстве ты был нашей мечтой и радостью. Билет в Малый театр являлся лучшей наградой за хорошее поведение. В период отрочества ты являлся нашим наставником и руководителем. Это неправда, что я получил свое воспитание в гимназии, за школьной партой. Свое воспитание я получил здесь, в стенах Малого театра. Здесь меня научили смотреть и видеть прекрасное, на котором воспитываются эстетические чувства человека. В период юности, когда пора любви настала,— здесь я влюбился в тебя, во всех твоих артистов. Кто из нас не обожал Марию Николаевну, Гликерию Николаевну, Елену Константиновну, кто из нас не обожал даже самих артистов.

В более зрелый период ты мудро отвечал на наши запросы в общественной, духовной и умственной жизни и разъяснял чувством то, что не могли нам объяснить умом. Под старость, когда Россию постигли военные бедствия и весь мир высокомерно третировал нас, мы мысленно обращались к тебе и говорили: «Страна, в которой создано такое искусство, не может быть ничтожной».

Ты, великий Малый театр,— постоянный спутник и друг нашей жизни.

Вот почему, входя в этот храм, мы всегда наполняемся священным волнением. Каждое место в этой зале знакомо и знаменательно. Вот кресло, на котором сидел И. С. Тургенев. А там, в ложе, я помню Ф. М. Достоевского. Напротив, в этой ложе, сиживал Островский. Те, кто старше меня, помнят где-нибудь там, в амфитеатре, сидящую маленькую фигуру великого Гоголя.

И здесь, на этой сцене, каждое место освящено дорогими воспоминаниями. Вот здесь чудесный Самарин, воздевая свои пухлые руки и потрясая своими полными старческими щеками, восклицал с юношеским темпераментом: «Что станет говорить княгиня Марья Алексевна!». Вот здесь, посередине сцены, гениальный Шумский встречался с Несчастливцевым и на вопрос: «Куда и откуда?» — отвечал, пришепетывая: «Из Керчи в Вологду». Здесь же по всей сцене металась в страданиях молодой любящей души гениальная Мария Николаевна, пока мы там обливались слезами, глядя на нее.

Да, здесь люди творили «вечно, однажды и навсегда». Здесь ковалось подлинное русское искусство, искусство сердца и художественной правды. Здесь великий Щепкин писал скрижали своего завета и давал нам свои заповеди.

И не только дорогие воспоминания связывают нас с милым Малым театром — нас тесно сближают еще и общие основы нашего искусства, унаследованные от Щепкина и его великих соратников... Мы дух от духа и плоть от плоти Малого театра и гордимся этим.

Великий Малый театр не только создавал искусство, но он в течение века поддерживал и сторожил его.

Есть вечное и есть модное в нашем искусстве. И то и другое нужно и важно. Модное ярко блестит, кружит голову молодежи, но скоро проходит, оставляя после себя от всех модных открытий и исканий небольшой, но ценный кристалл, который кладется в урну вечного искусства. Вечное искусство — это неугасаемый маяк, который освещает главный творческий путь и, освещая своим вековым опытом новые завоевания, оценивает их, кристаллизует и полученный кристалл кладет и хранит в урне вечного искусства. Вечное искусство — это главное шоссе, модное — проселочные дороги. Пусть молодежь с

азартом и увлечением отходит временно от большой вечной дороги и бродит по проселкам, чтоб собирать там цветы и плоды. Это необходимо каждому артисту. Но пусть только они не заблудятся в проселках. Пусть они не забывают о главном вечном пути, где оцениваются искания, хранятся новые ценности, поддерживающие вечный огонь в светильнике искусства.

ИСКУССТВО АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

Искусство театра во все времена было искусством коллективным и возникало только там, где талант поэта-драматурга действовал в соединении с талантами актеров. В основе спектакля всегда лежала та или иная драматическая концепция, объединяющая творчество актера и сообщающая сценическому действию общий художественный смысл. Поэтому и творческий процесс актеров начинается с углубления в драму. Все они должны прежде всего самостоятельно или при посредстве режиссера вскрыть в исполняемой пьесе ее основной мотив — ту характерную для данного автора творческую идею, которая явилась *зерном* его произведения и из которой, как из зерна, оно органически выросло. Содержание драмы всегда имеет характер развертывающегося перед зрителем действия, в котором все ее персонажи принимают то или иное участие соответственно своему характеру и которое, последовательно развиваясь в определенном направлении, как бы стремится к конечной поставленной автором цели. Нащупать «зерно» драмы и проследить основную линию действия, проходящего сквозь все ее эпизоды и потому называемого мною *сквозным действием*,— вот первый этап в работе актера и режиссера. При этом надо заметить, что в противоположность некоторым другим деятелям театра, рассматривающим всякую драму лишь как материал для сценической переработки, я стою на той точке зрения, что при постановке всякого значительного художественного произведения режиссер и актеры должны стремиться к возможно более точному и глубокому постижению духа и замысла драматурга, а не подменять этот замысел своим. Интерпретация драмы и характер ее сценического воплощения всегда и неизбежным образом являются в известной ме-

ре субъективными и окрашиваются как личными, так и национальными особенностями режиссера и актера, но только при глубоком внимании к художественной индивидуальности автора и к тем идеям и настроениям его, которые явились творческим зерном драмы, театр может раскрыть всю ее художественную глубину и передать присущую ей как поэтическому произведению цельность и стройность композиции. Отыскав же подлинное зерно пьесы, из которого развивается ее сквозное действие, все участники будущего спектакля тем самым объединяются в своей творческой работе: каждый из них, в меру своего дарования, будет стремиться к осуществлению той же художественной цели, которая стояла перед драматургом и осуществлялась им в плоскости его словесно-поэтического искусства.

Итак, работа актера начинается с искания художественного зерна драмы. Это зерно он переносит к себе в душу, и с этого момента в нем должен начаться творческий процесс — процесс органический, подобный всем созидательным процессам природы. Упавши в душу актера, зерно должно перебродить, прорасти, пустить корни и ростки и, питаясь соками почвы, в которую оно перенесено, произвести из нее живое цветущее растение. Творческий процесс этот может в исключительных случаях протекать очень быстро, но обычно для того, чтобы он сохранил характер подлинно органического процесса и приводил к созданию живого, яркого, истинно художественного сценического образа, а не ремесленного суррогата его, для него требуется гораздо больше времени, чем ему уделяют даже в лучших европейских театрах. Вот почему в нашем театре каждая постановка проходит не через 8—10 репетиций, как это делается, по сообщению известного немецкого режиссера и теоретика К. Гагемана, в Германии, а через много десятков репетиций, которые производятся иногда в течение нескольких месяцев. Однако и при этих условиях творчество актера не является столь же свободным, как, например, творчество художника-писателя: актер связан определенными обязательствами своего коллектива, он не может отложить свою работу до того момента, когда его физическое и психическое состояние окажется благоприятным для творчества. А между тем артистическая природа его требовательна и капризна, и то, что при внутреннем подъеме было бы подсказано ему художественной интуицией

в несколько мгновений, при отсутствии творческого состояния не достигается никакими усилиями его сознательной воли. Не помогает ему в этом отношении и внешняя техника — умение владеть своим телом и своим речевым и голосовым аппаратом. Заменить «вдохновение», то есть то творческое состояние, при котором оживает интуиция и деятельность творческого воображения, внешняя техника не может, а привести себя в творческое состояние по заказу — невозможно.

Однако действительно ли это уж так невозможно? Не существует ли все же каких-либо средств, каких-нибудь приемов, которые помогали бы нам сознательно и произвольно приводить себя в то творческое состояние, которое гениям дается самою природой, без всяких усилий с их стороны? Если нельзя достигнуть этой способности сразу, одним каким-нибудь приемом, то, быть может, можно овладеть ею по частям, вырабатывая в себе целым рядом упражнений те элементы, из которых слагается творческое состояние и которые подвластны нашей воле? Конечно, обыкновенные актеры не станут от этого гениями, но, быть может, это все же поможет им хоть в какой-либо мере приблизиться к тому, что отличает гения? Вот те вопросы, которые встали передо мной около двадцати лет тому назад при размышлении о внутренних препятствиях, тормозящих наше актерское творчество и часто заставляющих нас подменять его результаты грубыми штампами актерского ремесла. Эти вопросы толкнули меня на отыскание приемов внутренней техники, то есть путей, ведущих от сознания к подсознательному, в области которого и протекает на 9/10 всякий подлинный творческий процесс. Наблюдения как над самим собой, так и над другими актерами, с которыми мне приходилось репетировать, а главное, над крупнейшими сценическими талантами России и заграницы, позволили мне сделать несколько обобщений, которые я затем проверял на практике. Первое из них состоит в том, что в творческом состоянии большую роль играет полная свобода тела, то есть освобождение его от того мышечного напряжения, которое бессознательно для нас самих владеет им не только на сцене, но и в жизни, как бы сковывая его и мешая ему быть послушным проводником наших психических движений. Это мускульное напряжение, достигающее своего максимума в тех случаях, когда актер

стремится выполнить какую-нибудь особенно трудную для него сценическую задачу, поглощает массу внутренней энергии, отвлекая ее от деятельности высших центров. Поэтому развить в себе привычку к освобождению тела от излишней напряженности — значит устранить одно из существенных препятствий в творческой деятельности. Это значит также открыть себе возможность пользоваться мускульной энергией наших членов лишь по мере надобности и в точном соответствии с нашими творческими заданиями.

Второе мое наблюдение заключается в том, что прилив творческих сил значительно тормозится у актера мыслью о зрительном зале, о публике, присутствие которой как бы связывает его внутреннюю свободу и мешает ему полностью сосредоточиться на своей художественной задаче. Между тем, следя за игрой больших актеров, нельзя не заметить, что творческий подъем их всегда связан с сосредоточенностью внимания на действии самой пьесы и что как раз в этом случае, то есть именно тогда, когда внимание актера отвлечено от зрителей, он приобретает особую власть над ними, захватывает их, заставляет их активно участвовать в своей художественной жизни. Это не значит, конечно, что актер может совсем перестать ощущать публику,— дело идет только о том, чтобы она не оказывала на него давления, не лишала необходимой для творчества непосредственности. И вот это-то последнее и может быть достигнуто актером при умении управлять своим вниманием. Актер, имеющий соответственный навык, может произвольно ограничивать *круг своего внимания*, сосредоточиваясь на том, что входит в этот круг, и лишь полусознательно улавливая то, что выходит за его пределы. В случае надобности он может сузить этот круг даже настолько, что достигнет состояния, которое можно назвать *публичным одиночеством*. Но обычно этот круг внимания бывает подвижным — то расширяется, то суживается актером, смотря по тому, что должно быть включено в него по ходу сценического действия. В пределах этого круга находится и непосредственный, центральный *объект внимания* актера как одного из действующих лиц драмы — какая-нибудь вещь, на которой сосредоточено в эту минуту его желание, или другое действующее лицо, с которым он по ходу пьесы находится во внутреннем общении. Это сценическое *общение с объектом* мо-

жет быть художественно полноценным лишь в том случае, если актер приучил себя путем длительных упражнений отдаваться ему как в своих восприятиях, так и в своих реакциях на эти восприятия с максимальной интенсивностью: только в этом случае сценическое действие достигает надлежащей выразительности; между действующими лицами пьесы, то есть между актерами, создается та сцепка, та живая связь, какая требуется для передачи драмы в ее целом, с соблюдением общего для всего спектакля ритма и темпа.

Но каков бы ни был круг внимания актера, то есть будет ли этот круг в иные минуты замыкать его в «публичном одиночестве», или же будет охватывать всех присутствующих на сцене лиц, сценическое творчество, как при подготовке роли, так и при повторном исполнении ее, требует полной сосредоточенности всей духовной и физической природы актера, участия всех его физических и психических способностей. Оно захватывает зрение и слух, вообще все внешние чувства, оно возбуждает не только периферическую, но и глубинную жизнь его существа, вызывает к деятельности его память, воображение, чувства, разум и волю. Вся духовная и физическая природа актера должна быть устремлена на то, что происходит с изображаемым им лицом. В минуты «вдохновения», то есть непроизвольного подъема всех способностей актера, так оно и бывает. Зато при отсутствии подъема актер легко сбивается на пути, протоpенные вековой театральной традицией, начинает «представлять» где-то виденный им или мелькнувший в нем самом образ, подражая внешним проявлениям его чувств, или же пробует «выжать» из себя чувства исполняемой роли, «внушить» их себе. Но, насилуя таким образом свой психический аппарат с его непреложными органическими законами, он отнюдь не достигает этим желаемого художественного результата — он может дать только грубую подделку под чувство, ибо чувства по приказу не приходят. Никакими усилиями сознательной воли нельзя пробудить их в себе непосредственно, и ничего не может быть бесполезнее для творчества, как пытаться делать это, копаясь в собственной душе. Поэтому одно из основных положений для актера, желающего быть истинным художником на сцене, должно быть формулировано так: нельзя играть, представлять

чувства и нельзя непосредственно вызвать их в себе.

Однако же наблюдение над природой творчески одаренных людей все же открывает нам путь к овладению чувствами роли. Путь этот лежит через деятельность воображения, которое в гораздо большей степени поддается воздействию нашего сознания. Нельзя непосредственно воздействовать на чувства, но можно расшевелить в себе в нужном направлении творческую фантазию, а фантазия, как указывают и наблюдения научной психологии, будоражит нашу аффективную память и, выманивая из скрытых за пределами сознания складов ее элементы когда-то испытанных чувств, по-новому организует их в соответствии с возникающими в нас образами. Так загоревшиеся в нас образы фантазии без каких-либо усилий с нашей стороны находят отклик в нашей аффективной памяти и вызывают в ней звучание соответствующих чувств. Вот почему творческая фантазия является основным, необходимейшим даром актера. Без сильно развитой, подвижной фантазии невозможно никакое творчество — ни инстинктивное, интуитивное, ни поддерживаемое внутренней техникой. При подъеме же ее расшевеливается в душе художника целый мир спавших в ней, иногда глубоко погрузившихся в сферу бессознательного образов и чувств.

Существует довольно распространенное и уже высказанное в печати мнение, будто практикуемый мною метод художественного воспитания актера, обращаясь через посредство его воображения к запасам его аффективной памяти, то есть его личного эмоционального опыта, тем самым приводит к ограничению круга его творчества пределами этого личного опыта и не позволяет ему играть ролей, не сходных с ним по психическому складу. Мнение это основано на чистейшем недоразумении, ибо те элементы действительности, из которых творит свои небывалые создания наша фантазия, тоже почерпаются ею из нашего ограниченного опыта, а богатство и разнообразие этих созданий достигаются лишь комбинациями почерпнутых из опыта элементов. Музыкальная гамма имеет только семь основных тонов, солнечный спектр — семь основных цветов, но комбинации звуков в музыке и красок в живописи бесчисленны. То же самое нужно сказать и об основных чувствах, которые хранятся в нашей аффективной памяти, подобно тому как вос-

принятые нами образы внешнего мира хранятся в памяти интеллектуальной: число этих основных чувств во внутреннем опыте каждого из нас ограничено, но оттенки и комбинации столь же многочисленны, как комбинации, создаваемые из элементов внешнего опыта деятельностью воображения.

Несомненно, однако, что внутренний опыт актера, то есть круг его жизненных впечатлений и переживаний, должен быть постоянно расширяем, ибо только при этом условии актер сможет расширять и круг своего творчества. С другой стороны, он должен сознательно развивать свою фантазию, упражняя ее на новых и новых заданиях.

Но, для того чтобы тот воображаемый мир, который строится актером на основе, созданной творчеством драматурга, захватил его эмоционально и увлек к сценическому действию, необходимо, чтобы актер поверил в этот мир как в нечто столь же реальное, как и окружающий его мир действительности.

Это не значит, что актер должен отдаваться на сцене какому-то подобию галлюцинаций, что, играя, он должен терять сознание окружающей его действительности, принимать холсты декораций за подлинные деревья и т. п. Напротив, какая-то часть его сознания должна оставаться свободной от захвата пьесой для контроля над всем, что он испытывает и совершает как исполнитель своей роли. Он не забывает, что окружающие его на сцене декорации, бутафория — не что иное, как декорации, бутафория и т. д., но это не имеет для него никакого значения. Он как бы говорит себе: «Я знаю, что все окружающее меня на сцене есть грубая подделка под действительность, есть ложь. Но если бы все это было правдой, вот как я отнесся бы к такому-то явлению, вот как я поступил бы»... И с того момента, как в его душе возникает это творческое «если бы», окружающая его реальная жизнь перестает интересовать его, и он переносится в плоскость иной, создаваемой им воображаемой жизни.

Однако, отдаваясь ей, актер может невольно изменять правде как в самом построении своего вымысла, так и в связанных с ним переживаниях. Вымысел его может оказаться нелогичным, неправдоподобным, и тогда он перестанет верить ему. Чувство, возникающее в нем в связи с вымыслом, то есть его внутреннее отношение к воображаемым обстоятельствам, может оказаться «надуманным», не соответствующим истинной природе дан-

ного чувства. Наконец, в выражении внутренней жизни роли актер как живое сложное существо, никогда не владеющее с достаточным совершенством всем своим человеческим аппаратом, может дать неверную интонацию, может не соблюсти художественной меры в жестикуляции или же, поддаваясь соблазну дешевого эффекта, впасть в манерность, в ходульность. Для предотвращения всех этих опасностей, стоящих на пути сценического творчества, актер должен неустанно развивать в себе чувство правды, контролирующее всю его психическую и телесную деятельность как при создании, так и при исполнении роли. Только при сильно развитом чувстве правды он может достигнуть того, чтобы всякая поза, всякий жест его были внутренне оправданы, то есть выражали состояние изображаемого им лица, а не служили, как всякого рода условные театральные жесты и позы, одной только внешней красивости.

Совокупность всех вышеуказанных приемов и навыков и составляет внутреннюю технику актера. Параллельно с ее развитием должно идти и развитие внешней техники — усовершенствование того телесного аппарата, который служит для воплощения создаваемого актером сценического образа и точного, яркого выражения его внутренней жизни. С этой целью актер должен выработать в себе не только общую гибкость и подвижность тела, не только легкость, плавность и ритмичность движений, но и особую сознательность в управлении всеми группами своих мускулов и способность ощущать переливающуюся по ним энергию, которая, исходя из его высших творческих центров, формирует определенным образом его мимику, его жесты и, излучаясь из него, захватывает в круг своего воздействия его партнеров по сцене и зрительную залу. Такую же обостренную сознательность и тонкость внутренних ощущений надлежит актеру выработать и по отношению к своему голосовому и речевому аппарату. Наша обычная речь — как в жизни, так и на сцене — прозаична и монотонна, наши слова отрывочно стучат, не нанизываясь на выдержанную голосовую мелодию, непрерывную, как мелодия скрипки, которая под рукой мастера-скрипача может становиться гуще, глубже, тоньше, прозрачнее, свободно переливаться с верхних нот в низкие и обратно, переходить от пианиссимо к

форте. В борьбе со скучной монотонностью читки актеры часто украшают ее, особенно при произнесении стихов, теми искусственными голосовыми фиоритурами, каденциями, внезапными повышениями и понижениями голоса, которые столь характерны для условной, напыщенной декламации и которые вовсе не обусловливаются соответственными эмоциями роли, а потому производят на более чутких зрителей впечатление фальши. Существует, однако, иная, естественная музыкальная звучность речи, наблюдаемая нами у великих актеров в моменты их подлинного художественного подъема и глубоко связанная с внутренним звучанием исполняемой ими роли. Этой естественной музыкальности речи и должен добиваться в себе актер, упражняя свой голос, под контролем чувства правды, почти в такой же мере, как певец. Одновременно с этим ему необходимо работать над своей дикцией. Можно обладать сильным, гибким, выразительным голосом и тем не менее искажать речь, с одной стороны, неотчетливостью выговора, с другой стороны — небрежным отношением к тем едва заметным паузам и ударениям, которыми достигается точная передача смысла фразы, а также определенная эмоциональная окраска ее. В совершенном произведении драматурга каждое слово, каждая буква, каждый знак препинания служат для передачи внутренней сущности его; актер, истолковывая драму в плане своего разумения, вносит в каждую фразу свои индивидуальные нюансы, которые нужно передать не только экспрессией тела, но и художественно выработанной речью. При этом нельзя забывать, что каждый из звуков, слагающихся в слово, каждая гласная, как и согласная, является как бы особой нотой, занимающей свое место в звуковом аккорде слова, и выражает ту или иную частицу просачивающейся через слово души. Вот почему и работа над усовершенствованием фонетической стороны речи не может ограничиваться механическими упражнениями речевого аппарата, но должна быть направлена на то, чтобы актер научился ощущать каждый отдельный звук слова как орудие художественной выразительности. В этом отношении, однако, как и в отношении музыкальности голоса, свободы, пластичности и ритмичности движений и вообще всей внешней техники сценического искусства, не говоря уже о технике внутренней, актер нашего времени стоит еще на очень низ-

кой ступени художественной культуры, далеко отставая в ней по многим причинам от мастеров музыки, поэзии, живописи, и ему предстоит бесконечный путь развития.

Понятно, что при таком положении вещей постановка спектакля, удовлетворяющего высоким художественным требованиям, не может производиться с той быстротой, какая вынуждается в подавляющем большинстве театров требованиями экономического фактора их жизни. Тот творческий процесс, который должен пережить каждый актер, начиная с зачатия роли и кончая художественным воплощением ее, сам по себе очень сложный, тормозится несовершенством нашей внутренней и внешней техники. Но, кроме того, он значительно замедляется еще необходимостью приспособления актеров друг к другу, согласования их актерских индивидуальностей в единый художественный ансамбль.

Ответственность за этот ансамбль, за художественную цельность и выразительность спектакля лежит на режиссере. В эпоху деспотического господства режиссера в театре, начавшуюся с мейнингенцев и не закончившуюся во многих, даже наиболее передовых театрах и поныне, режиссер, заранее разрабатывая весь план постановки, намечал, считаясь, конечно, с данными участников спектакля, общие контуры сценических образов и указывал актерам все мизансцены. До последних лет я тоже придерживался этой системы. В настоящее время я пришел к убеждению, что творческая работа режиссера должна совершаться совместно с работой актеров, не опережая и не связывая ее. Помогать творчеству актеров, контролировать и согласовывать его, наблюдая за тем, чтобы оно органически вырастало из единого художественного зерна драмы, так же как и все внешнее оформление спектакля,— такова, по моему мнению, задача современного режиссера.

С отыскания путем анализа драмы ее художественного зерна и прослеживания ее сквозного действия и начинается, как уже было указано, совместная работа режиссера и актеров. Дальнейшим ее моментом является отыскание сквозного действия отдельных ролей — того основного волеустремления каждого действующего лица, которое, органически вытекая из его характера, определяет его место в общем действии драмы. Если это сквозное действие роли не ощущается актером сразу, его при-

ходится нащупывать с помощью режиссера по частям, разбивая роль на куски, соответствующие отдельным этапам в жизни данного действующего лица, отдельным з а д а ч а м, возникающим перед ним в борьбе за достижение его конечной цели. Каждый такой кусок роли, то есть каждая задача, может быть в случае надобности подвергнута дальнейшему психологическому анализу и разбита на задачи еще более частичные, соответственно тем отдельным волевым актам действующего лица, из которых слагается его жизнь на сцене. Не эмоции, не настроения, окрашивающие собою эти дробные куски роли, а именно в о л е в о й с т е р ж е н ь этих эмоций и настроений должен уловить актер. Другими словами, вдумываясь в каждый кусок роли, он должен спросить себя, чего он хочет, чего он добивается в качестве действующего лица драмы и какую конкретную частичную задачу ставит перед собой в данный момент? Ответ на этот вопрос должен быть дан не в форме существительного, а непременно в форме глагола: «хочу о в л а д е т ь сердцем этой женщины», «хочу п р о н и к н у т ь к ней в дом» «хочу у с т р а н и т ь охраняющих ее слуг» и т. п. Формулированная таким образом волевая задача, объект и обстановка которой все ярче и отчетливее вырисовываются перед актером благодаря деятельности его творческой фантазии, начинает захватывать, волновать его, выманивая из тайников его аффективной памяти необходимые по роли комбинации чувств — чувств, имеющих характер действенный и выливающихся в сценическое действие. Так постепенно оживают для актера и обогащаются непроизвольной игрой сложных органических переживаний отдельные куски его роли. Соединяясь вместе, срастаясь, эти куски образуют п а р т и т у р у р о л и; партитуры же отдельных ролей, при постоянной совместной работе актеров на репетициях и при неизбежном приспособлении их друг к другу, слагаются в единую п а р т и т у р у с п е к т а к л я.

Но и на этом работа актеров и режиссера еще не кончается. Все глубже вдумываясь и вживаясь в роль и драму, открывая в ней все более глубокие художественные мотивы, актер переживает партитуру своей роли во все более углубленных тонах. Однако и самая партитура роли и драмы в целом подвергается, по мере работы, дальнейшим изменениям: подобно тому как в совершенном

поэтическом произведении нет лишних слов, а только необходимые с точки зрения художественного замысла поэта, и в **партитуре роли не должно быть ни одного лишнего чувства, а только необходимые для сквозного действия**. Надо уплотнить самую партитуру каждой роли, сгустить форму ее передачи, найти яркие, простые и содержательные формы ее воплощения. И лишь тогда, когда в каждом из актеров не только органически вызреют и заживут, но и очистятся от всего лишнего, отложатся, как кристаллы, все чувства и придут в живую связь, сгармонизируются между собою в общем тоне, ритме и темпе спектакля все роли, постановка может быть показана публике.

На повторных спектаклях сценическая партитура драмы и каждой роли остается в общем уже неизменной. Однако это не значит, что с того момента, как спектакль показан публике, творческий процесс актеров может считаться законченным, и им остается лишь механически повторять то, что было достигнуто ими на первом спектакле. Напротив, каждый спектакль требует от них творческого состояния, то есть участия всех их психических сил, потому что только при этом условии они могут творчески приспособлять партитуру роли к тем капризным переменам, которые ежечасно происходят в каждом из них, как в живом нервном существе, и, заражая друг друга своими чувствами, передавать зрителю то невидимое и невыразимое словами, что составляет духовное содержание драмы. В этом-то и состоит вся суть сценического искусства.

Что касается внешнего оформления спектакля — декораций, бутафории и т. п.,— то все это ценно лишь постольку, поскольку содействует выразительности драматического действия, то есть искусству актера, и никоим образом не должно притязать в театре на то самостоятельное художественное значение, какое и поныне хотели бы придать ему многие из работающих для сцены крупных живописцев. Театральная живопись, так же как и входящая в драму музыка, являются на сцене искусствами прикладными, вспомогательными, и обязанность режиссера состоит в том, чтобы извлечь из них все необходимое для освещения разыгрывающейся перед зрителями драмы, подчиняя их при этом заданиям актеров.

ИЗ РЕЧИ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ЗАСЕДАНИИ, ПОСВЯЩЕННОМ ТРИДЦАТИЛЕТИЮ МХАТ.
27 октября 1928 г.

[...] Искусство создает жизнь человеческой души. Жизнь современного человека, его идеи мы призваны передавать на сцене. Театр не должен подделываться под своего зрителя, нет, он должен вести своего зрителя ввысь по ступеням большой лестницы. Искусство должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные. Эти идеалы живут в хаотическом виде. Но приходит литератор, приходит артист, он видит эти идеалы, он очищает их от всего лишнего, он облекает их в художественную форму и преподносит их тому народу, который их создал. В таком виде эти идеалы лучше усваиваются, лучше понимаются. Для того чтобы совершить эту работу, нужно уметь заглянуть в сердца современных зрителей, в душу роли, в сердца тех артистов, которые будут ее играть. Для этого нужна техника, нужна глубокая внутренняя выдержка. Об этой технике, вырабатываемой годами, говорят традиции, пришедшие к нам от веков и разработанные нашими гениальными предшественниками. В первую очередь нужно стараться спасти эти традиции.

Античное искусство было великолепно, но оно кончилось навсегда, так как его не смогли донести до нас. Бельканто было великолепно, но секрет его навсегда утерян. Чтобы этого не случилось с нашим искусством, прежде всего наша обязанность сохранить те традиции, те положения, которые идут к нам от таких могикан, как Щепкин, чтобы передать их молодежи. Поэтому я обращаюсь к молодежи, чтобы она, пока мы еще живы, усиленно стремилась эти традиции усвоить, поддерживать и развивать то, что сделано многими поколениями русского гения.

Но ни один артист одними традициями ничего еще не может сделать в нашем искусстве. Наше искусство коллективно, и мы все являемся не едиными творцами, а сотворцами. Прежде всего литератор должен написать настоящую художественную пьесу. Я об этом говорил и сейчас повторяю, что мы ищем сближения и единения с нашей литературой, которая подает большие надежды. Мы многих [литераторов] знаем, среди них есть чрезвычайно талантливые люди, с великолепным чувством сце-

ны. Писать в первый раз для сцены не так легко. Мы знаем, что значит делать первые шаги на сцене, поэтому мы не можем слишком строго относиться к этим первым шагам. С нашей стороны это было бы величайшей ошибкой. Нужно понимать, что́ люди испытывают в момент этих первых шагов. Нам надо быть терпеливыми, доброжелательными, а иначе самого талантливого писателя можно запугать или оттолкнуть.

Наша постоянная забота — о смене. С самого начала существования Художественного театра мы помнили о том, что мы стареем, а молодое растет. Это заставило нас расплодить массу студий. Пускай эти студии поднимаются и растут при нашей жизни, тем более, что я считаю, что в них есть очень милые, талантливые, способные, желающие работать молодые люди. Пускай эта молодежь торопится нас воспринять, нас оживить. Вот когда эта молодежь вместе с революцией воспримет культуру старых путей Художественного театра и пойдет вперед, чтобы ее развивать,— вот тогда настанет тот огромный момент, о котором мы мечтаем. Тогда мы вплотную подойдем к тому идеалу, о котором мы слышим. Я убежден, что близко то время, когда, как сказал Анатолий Васильевич [Луначарский], создастся такая литература, такая пьеса и явятся такие актеры-самородки, которые скажут настоящее слово о революции, которые отразят переживаемую нами эпоху в той могучей, монументальной форме, которой она требует. Пока же не будем пыжиться,— такого актера еще нет, пьесы нет, и пока мы будем давать то, что мы искренно чувствуем. Мы будем постепенно расти и перерождаться естественным путем. Если мы будем себя насиловать или будем делать не то, что мы думаем, мы провалимся. Искусство таких провалов ужасно боится.

Нас иногда заподазривают в умышленной медлительности, говорят, что мы не так скоро идем за веком. Это потому, что в душе революция происходит совсем не так, как это делается внешне, внешне это ничего не стоит — надо пережить ее в душе. Над этим мы теперь работаем, и я работаю. В первую эпоху революции, когда нас считали отсталым театром, мы все сидели по кабинетам и все учились; сидели и старались как-то систематизировать то искусство, которое мы передаем. Мы старались написать грамматику драматического искусства, и с радостью могу сказать, что благодаря театру, благодаря

товарищам, которые меня учили, я как будто достиг чего-то важного, и я льщу себя надеждой, что у меня хватит силы предпринять в нынешнем году курс публичных лекций, в которых я бы хотел высказать, что̀ я знаю, что̀ мне дорого и близко.

Я многих забыл поблагодарить, многое забыл сказать, но сейчас, признаюсь, я так устал, так рассеялось мое внимание, что я принужден на этом прекратить свою речь. Я надеюсь, что Владимир Иванович в своем слове меня поправит.

ИЗ ПОСЛЕДЕГО РАЗГОВОРА С Е. Б. ВАХТАНГОВЫМ

Вы говорите, что Пушкина надо играть в XX веке совсем иначе, исчерпывающе, как он и написан. Иначе созданные им образы измельчают до простого частного исторического лица бытового типа. И поэтому Пушкин может быть представлен только как трагический, а Мольер — как трагикомический гротеск. Вы хотите эту высшую степень нашего искусства, к которой, поверьте мне, я всю жизнь стремился, совершенно так же, как и вы и другие новаторы, вы хотите такие совершенные художественные создания называть гротеском. На это я вам отвечу: «Пускай называется!» Не все ли равно. Разве дело в названии? Но только с этой точки зрения мы теперь и будем смотреть на гротеск. Теперь вас спрошу: видали ли вы когда-нибудь такой гротеск в вашей жизни? Я видел один, и то не совершенно идеальный, но лучший, какой может дать человек. Это Отелло Сальвини. Я видел и комический гротеск, или, вернее, актеров, способных его создать. Это покойный старик Василий Игнатьевич Живокини или покойный Варламов. Они просто выходили на сцену и говорили: «Здравствуйте!» — но нередко в этом был всеисчерпывающий комизм данной минуты. Это был не Варламов, выходящий на сцену, и, может быть, не добродушие русского народа вообще, это были секунды и минуты всечеловеческого добродушия. Кто же может отрицать такой гротеск? Я подписываюсь под ним без малейшего сомнения. Меня интригует, когда начинают говорить о том, что это сверхсознательное совершенное создание истинного художника, которое вам угодно называть гротеском, могут создавать ваши ученики,

ничем себя не проявившие, ничего исключительного в своей природе не таящие, абсолютно никакой техники не имеющие, ни одним боком к искусству не примыкающие, не умеющие говорить так, чтобы чувствовалась внутренняя суть фразы или слова, идущая из тех глубин, которые могут выражать общечеловеческие мысли и чувства, ученики, которые не умеют внутренне ощущать своего тела, которые получили лишь внешнюю развязность от уроков танцев и пластики, эти очаровательные «щенята», с еще слипшимися глазами, лепечут о гротеске.

Нет, это заблуждение! Просто-напросто вы набрали себе [кроликов] для исследования и производите над ними опыты с помощью своей интуиции, опыты, не обоснованные ни практикой, ни знанием, опыты талантливого человека, которые придут так же случайно, как и уйдут. Вы даже не пытаетесь, что так необходимо именно для гротеска, изучать подход к сверхсознательному (где скрыт гротеск) через сознательное.

Шутка сказать, гротеск! Неужели он так выродился, упростился, опошлился и унизился до внешней утрировки без внутреннего оправдания?

Нет, настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах,— надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определен и ясен. Беда, если в созданном вами гротеске зритель будет спрашивать: «Скажите, пожалуйста, а что означают две кривые брови и черный треугольник на щеке у Скупого рыцаря или Сальери Пушкина?» Беда, если вам придется объяснять после этого: «А это, видите ли, художник хотел изобразить острый глаз. А так как симметрия успокаивает, то он и ввел сдвиг...» и т. д. Здесь могила всякого гротеска. Он умирает, а на его месте рождается простой ребус, совершенно такой же глупый и наивный, какие задают своим читателям иллюстрированные журналы. Какое мне дело, сколько бровей и носов у актера?! Пусть у него будет четыре брови, два носа, дюжина глаз, пусть. Раз что они оправданы, раз что внутреннее содержание актера так велико, что

ему не хватает двух бровей, одного носа, двух глаз для выявления созданного внутри беспредельного духовного содержания. Но если четыре брови не вызваны необходимостью, если они остаются неоправданными, гротеск только умаляет, а вовсе не раздувает ту маленькую сущность, ради которой «синица зажгла море». Раздувать то, чего нет, раздувать пустоту — такое занятие напоминает мне делание мыльных пузырей. Когда форма больше и сильнее сущности, последняя неизбежено должна быть раздавлена и незамечена в огромном раздутом пространстве чрезмерно великой для нее формы. Это — грудной ребенок в шинели огромного гренадера. Вот если сущность будет больше формы, тогда — гротеск... Но стоит ли заботиться и волноваться о том, чего, к сожалению, на самом деле почти нет, что является редчайшим исключением в нашем искусстве?! В самом деле, часто ли приходилось вам видеть сценическое создание, в котором было бы всеобъемлющее, исчерпывающее содержание, повелительно нуждающееся для своего выражения в утрированной, раздутой форме гротеска? Все равно где: в драме, в комедии или в фарсе? Наоборот, как часто приходится видеть большую, как мыльный пузырь, раздутую форму внешнего придуманного гротеска при полном, как у мыльного пузыря, отсутствии внутреннего содержания. Поймите же, ведь это пирог без начинки, бутылка без вина, тело без души...

Таков и ваш гротеск без создающего его изнутри духовного побуждения и содержания. Такой гротеск — кривлянье. Увы! Увы! Где тот артист, который может, который смеет дойти до гротеска? (Мечтать о нем никому не возбраняется.) То, что художник-футурист и написал четыре брови, еще не оправдывает гротеска актера.

Никто не мешает художнику расписывать эти брови на бумаге. Но на наших физиономиях?! Ему следует прежде спросить позволения. Пусть сам артист ему скажет: «Я готов. Валите дюжину бровей!» Но четыре брови на моем лице для того, чтобы художник пожал лавры! Нет! Протестую! Пусть не марает нашего лица. Неужели он не найдет ничего другого для этого! Я ни минуты не сомневаюсь в том, что большой художник, рисующий несколько бровей, делает это не зря. Он дошел до этого большими страданиями, через мучения и разочарования прежних достижений, которые перестали удовлетворять его все стремящиеся вперед фантазию и

требования. Но разве наше искусство актера ушло уже так далеко, что мы можем идти в ногу с современным художником левого толка? Когда мы не прошли даже первых из ступеней, пройденных искусством живописи. Когда мы в нем не дошли даже до настоящего реализма, могущего встать наравне с «передвижниками». Такого новатора-актера я прежде попрошу сыграть мне роль с двумя бровями, и, если их окажется недостаточно по его игре, тогда уж будем говорить о третьей. Но пусть он, будучи еще щенком, не умеющим ползать, не морочит меня, прошедшего все горнила искусства. Я сумею отличить настоящий гротеск от шарлатанского шутовского костюма, который надет лишь для того, чтобы скрыть пустую душу, и никуда не годное тело ремесленника шарлатана.

Не мешало бы обратиться с тем же и к некоторым художникам, которые приходят к нам в театр писать большие полотна, быть может, потому, что не всегда им удаются маленькие. Одному из таких юнцов-художников я предложил нарисовать мне просто человека с двумя бровями и одним носом с картинки, случайно попавшей мне под руку, которую мне нужно было запомнить для какого-то грима. Он не сумел этого сделать. Я сделал это лучше него. Едва ли следует поощрять таких неучей, как и неучей-актеров, учиться прятаться за ширмы футуризма, чтобы скрывать свою безграмотность или просто бездарность.

ИЗ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ОБРАЩЕНИЯ В ПРАВИТЕЛЬСТВО

1. РАСШИРЕННЫЙ ВАРИАНТ

I

Тяжелая болезнь и длительное пребывание за границей оторвали меня от привычной для меня каждодневной работы в театре. Тем более было у меня досуга для раздумий о моем театре, для воспоминаний о его прошлом, для тревог за его будущее. Главным материалом моих размышлений было: непосредственно перед моей болезнью отпразднованный тридцатилетний юбилей театра и обнаруженное в связи с этим отношение к нам Правительства, советской общественности и товарищей по профессии; беседы с авторитетными людьми о состоянии

театрального искусства на Западе, мое прямое наблюдение над упадком буржуазного театра и как упования лучших представителей европейского искусства на новое искусство СССР, так и мое убеждение в том, что эти упования не будут обмануты; наконец, постоянно доставлявшиеся мне сведения из Москвы о делах моего театра и о тех задачах, которые перед ним ставит современность и руководящие театром органы Правительства.

II

Вывод, к которому я пришел, говоря коротко, состоит в том, что Художественный театр полезен в нашей обстановке социалистического строительства и необходим как ступень к будущему социалистическому искусству. Но раз что он полезен и необходим как средство для указанных целей, может он осуществить свои задачи лишь при условии соблюдения своей существенной, признанной, исторически оправданной основы. Говоря о существенной основе, я подчеркиваю, что хочу и умею отличать то случайное и преходящее, что привносилось в нашу работу условиями дореволюционного времени, и то подлинно художественное, что естественно переходит к новой жизни и находит себе новые художественные формы вместе с новым содержанием, в новых условиях и отношениях общественного бытия.

Говоря о соблюдении основ нашего театрального творчества, я имею в виду не консервирование достигнутых результатов техники и мастерства, а, напротив, развитие и применение достигнутых результатов, опять-таки в соответствии с названными условиями и отношениями.

Однако, если я ошибаюсь,— не в определении существа театрального искусства, как его понимал Художественный театр, а в определении и оценке задач современности,— и если Художественный театр в наше время бесполезен и не нужен, то есть это значит, что если само существо его будет признано современностью ложным, я не остановлюсь перед выводом, что он существовать не может и должен быть в интересах современности немедленно закрыт, и пусть тогда революционная и советская история разрешит на последней странице летописи Художественного театра собственною рукою написать слово «Конец».

III

Итак, в чем состоят упомянутые мною условия? Никого не удивит, что в моих мыслях Художественный театр неотделим от «системы К. С. Станиславского». Эта «система» не эстетический трактат, а техника театрального искусства, но такого, которое требует для своего воплощения в жизнь:

А) крупных и длительных организационных форм для себя;

Б) высшего качества драматургического материала для включения театра в общую культуру времени;

В) плановой программы осуществления воспитательных — в широком смысле: от чисто художественного воздействия до политической пропаганды — возможностей театра для подъема культурного сознания широких масс.

Чем серьезнее наше отношение к этим трем сторонам нашего искусства, тем серьезнее и строже его собственные требования. Техника «системы» всегда требовала и требует максимального напряжения в осуществлении этих задач, потому что сама стремится поднять их на максимальную высоту.

А) Крупные организационные формы театрального искусства требуют прежде всего способного осуществить их, соответственно подготовленного и воспитанного с о с т а в а. Этот состав я мыслю не как механическое соединение легко заменяемых частей, а как организационную систему, каждый член которой твердо знает свое место, сферу действия и лежащую на нем ответственность. В самой деятельности Художественного театра должно выполняться то, что в «системе» является основным принципом театрального представления: позволю себе сказать собственным термином — с к в о з н о е д е й с т в и е. Начиная с момента ознакомления с содержанием пьесы, замыслом автора, исторической и социальной природой изображаемых характеров и быта, через систематическую дисциплину осуществления заданной роли, вплоть до приспособления своей материальной и духовной жизненной обстановки к целям службы театральному искусству — одна сквозная нить.

Наш состав уже давно двоится: «старики театра» и «молодежь театра». Нет между ними безусловной грани ни по возрасту, ни по таланту, ни по значению для

сцены; это лишь относительное разделение, главным образом по количеству опыта, стажа, может быть, еще усвоения «системы». Впрочем, я не мог бы с буквальной точностью утверждать, что «старики» «воспитаны» по «системе»,— они вместе со мною создавали ее: они — ее воплощение, она — только отвлеченность от них.

Вопрос о «стариках» мне казался ясным. Я был уверен, что по возвращении в Москву найду прежних товарищей и помощников, на которых могу полностью опереться в решении новых задач театра. Если что-нибудь меня беспокоило, то только состояние их здоровья. Но я помнил о внимательном отношении к ним Советского Правительства, о тех почетных и материальных преимуществах, которыми они были обеспечены, в особенности в связи с юбилеем театра.

Гораздо больше размышлений вызывала у меня «молодежь», смена. Знаю, сколько среди нашей молодежи прекрасных талантов, готовых работать и учиться. Но, во-первых, в надлежащих ли они материальных и культурных условиях, чтобы темпы их работы были не только не ниже тех, которые в свое время были взяты молодежью, именуемой теперь «стариками», а значительно превысили бы их в согласии с ростом культурных потребностей нашей страны и темпами нового строительства? Во-вторых, о смене мы думали давно, да и сама она шла к нам; кадры, прошедшие школу Художественного театра, кадры, воспитанные по «системе», сами собою образовывались, росли и пополнялись. Художественный театр выделял филиалы, студии, которые превращались в самостоятельные театры; «система» усваивалась, углублялась, может быть, иными и преодолевалась, начинались поиски новых путей, но это было то же развитие, ибо преодоление требует прежде всего усвоения, а не есть акт отвлеченной критики, наспех сочиняемой где-нибудь за письменным столом в собственном кабинете или в кабинете редактора газеты.

Это естественное когда-то развитие теперь, в нашей современности, было бы неестественным. Вопрос о театральных кадрах есть так же вопрос плана, как и другие стороны нашей общественной жизни.

Б) Здесь не место и, по-видимому, сейчас не время излагать эти планы, как они мне рисовались. Скажу только одно и тем самым перейду ко второму из вышеназван-

ных условий. Воспитание молодежи и кадров по «системе», воспитание кадров в МХТ возможно лишь при самом серьезном, самом ответственном, самом обязывающем отношении к драматическому материалу, к нашему репертуару. «Система» не нужна, исторический опыт Художественного театра не нужен, если мы вернемся к той стихии пьес-однодневок, которыми тридцать лет тому назад засорялись сцены русских театров.

В своем прошлом Художественный театр не избегнул ошибок, и на его сцену залетали «однодневки», не стоившие его талантов и гигантской работы, но это не снижало наших требований к собственному творчеству, и эти ошибки нас многому учили. Главный урок состоит в том, что Художественный театр с его «системою» может быть только театром пьес длительного значения. С каждым годом для нас становилась яснее необходимость сосредоточиться на репертуаре преимущественно классическом. И если говорю «преимущественно», а не «исключительно», то только потому, что верю и знаю: и современность может создавать пьесы длительного значения. И разве, в самом деле, вчерашняя современность, если она велика, не становится сегодня классической? Чехов не сходит с нашей сцены. «На дне» посещается сегодня не хуже, чем 29 лет тому назад. Но Горький еще с нами, а молодых драматургов ужели тем поощрять, что принимать на сцену все, что ими написано, лишь потому, что оно написано? И не правильнее бы отметить признание художественной и общественной ценности Художественного театра тем, что допускать на его сцену рядом с классическим репертуаром исключительно репертуар, составленный из наиболее значительных пьес современности, постановка которых оправдывала бы то напряжение сил и технической подготовки, к какому мы привыкли и каким мы завоевали свое место в мировом театре.

В) Наконец, надо признать, что ни искусство, ни культура в целом не суть отвлеченные ценности, одно наличие которых должно удовлетворять общество. К культурным ценностям общество вправе предъявлять свои требования, а сама культура должна быть активной культурою. И прежде всего и активность должна быть направлена на культурное воспитание тех, кто жестокостью истории отодвигается от нее или был отодвинут и не может полностью воспринять ее во всей ее глубине. В этом смысле революция поставила перед нами требование, не-

исполнение которых было бы равносильно для нас самоуничтожению. Я знаю, что Художественный театр никогда не забывал и не мог забыть своих воспитательных задач, и если он при своем возникновении, по условиям времени, пробовал прикрыть свои серьезные задачи бесцветным словом «общедоступный», то все же это, конечно, не скрывало, а выдавало его намерения.

Теперь мы говорим о другом, более значительном, можно сказать, великом и торжественном: о театральной культуре масс. Я подошел к вопросу, который больше других волновал меня и который требовал от меня самого серьезного размышления. Мне было ясно, что даже опыт моей 45-летней сценической деятельности не давал сразу ключа к решению этой трудной задачи,— в таком масштабе она перед нами поставлена. Кадры, студии, школы — этого так же мало, как мала наша сцена, чтобы пропустить даже в целое поколение всех, кто, питая нас своим трудом и творчеством, жаждет приобщиться к нашему труду и творчеству. Между тем я вижу, как малые театральные формы завладевают массовым зрителем, как он культурно растет изо дня в день и как он алчет культурной пищи соответственно своему росту, как обижается и даже страдает он, когда ему вместо этой пищи продают подчас ядовитый суррогат. И я считал бы, что возвращаюсь в Москву с пустыми руками, если бы у меня не созрел план подготовки на сцене МХТ режиссеров и спектаклей, которые в ближайшее же время могли бы перенести творчество Художественного театра в самые широкие массы провинциального и клубного зрителя.

IV

Размышления на все эти темы привели меня к тому, что, вопреки советам врачей и отвергнув ряд предложений об основании школы в Европе и Америке, не говоря уж о многочисленных предложениях руководить театрами или подготовить для них отдельные спектакли, я решил отдать остатки сил своей стране и тем самым принять участие в ее новом строительстве.

То, что я застал здесь, то, что совершалось и совершается сейчас на моих глазах, таково, что вместо осуществления новых и широких планов, вместо положитель-

ной творческой работы, я вижу, надо думать только об одном: о спасении приближающегося к катастрофической гибели Художественного театра, об устранении ежедневно обнаруживающихся новых признаков близкой гибели дорогого не одному мне театра; вместо представления Правительству конкретных планов текущей работы я увидел настоятельную необходимость обратиться с этим предостерегающим письмом.

Я не говорю, что Художественный театр уже разрушен и нет средств его восстановить, но я говорю, что он накануне катастрофы. Я говорю, потому что имею на это право, имею право даже кричать, когда гибнет мое дитя; но если бы даже у меня не было этого отцовского права, я говорил бы по обязанности художника и гражданина, и если бы кто-нибудь даже усомнился в моих правах и снял с меня мои обязанности, я все равно говорил бы, потому что Станиславский не может молчать, когда видит, что Московский Художественный театр разваливается. Не знаю, что видят мои товарищи по театру, что они переживают, что они могут сказать, я говорю от себя лично, но за то, что я говорю, отвечаю своим именем, ясно сознавая всю тяжесть этой ответственности, ибо это имя давно уже не только мое личное имя.

V

Будучи за границей, я не переставал работать над книгой, в которой должна быть изложена «система». Возвращаясь, я думал довершить «систему» на практике, проверить и исправить ее применительно к новым условиям жизни и опираясь на новый опыт, закончить свое изложение. Однако неопубликованная еще «система» уже толкуется вкривь и вкось, она — предмет дискуссий (переходящих иногда в то, что очень напоминает травлю) со стороны критиков, которые, по-видимому, не боятся только одного: неправильно понять, ложно истолковать и самим впасть в ошибку. Когда книга выйдет, я буду рад всякой здоровой и серьезной критике, которая поможет исправить мои ошибки и промахи, но что же сейчас, кроме досады, раздражения, протеста против помех в деле, может вызвать жонглирование «системой» со стороны лиц с нею не знакомых? Ознакомиться сейчас с нею можно только на деле. Затем-то я и приехал, чтобы

показать это дело. Что же я застал в той среде, в которой я хотел продолжать и показать «систему» в деле?

Прежде всего состав театра, организованный состав Художественного театра. Меня не беспокоили в моих мыслях, сказал я выше, «старики». Вот что я увидел и вижу: Александров умер, Лужский умер, Грибунин тяжко болен, Книппер проболела полсезона. Качалов болен, Москвин болен, Леонидов болен, Подгорный болен, Раевская больна... Продолжать ли? Я ведь говорю не о своих субъективных чувствах, я говорю об объективном факте кануна гибели театра... Скажут, это все — «старики»! Я вынужден продолжать: Ершов болен, Бендина больна, Хмелев болен, Добронравов болен, Орлов болен и еще, и еще... И именно потому, что они не «старики», яснее виден источник их болезней: это заболевания на почве их профессиональной работы и злоупотреблений условиями, в которых она протекает. «Старики», когда были в возрасте этих «молодых», профессиональными болезнями не страдали.

Общее материальное положение актеров стало значительно хуже? Нет! Излишнее утомление в выполнении художественных задач Художественного театра? Нет! Ибо неужели выколачивание во что бы то ни стало «прибыли» путем доведения количества спектаклей до рекордной цифры 750 есть прямая и всеопределяющая задача Художественного театра? Той «прибыли», которой теперь чиновники Наркомпроса не могут найти применения? И на мой совет: отдать их на поправку здоровья тем, которыми эта «прибыль» приобретена, не получил ли я постыдное для меня контрпредложение? Почему «старики», участвовавшие в прошлогодней летней поездке на юг, должны были этой же зимою оплатить эту поездку своим здоровьем? И неужели можно быть уверенным, что поездка этого лета в Ленинград, уже уложившая там Грибунина, не оплатится новыми смертями и болезнями? Нет, «прибыль» не щадит ни «стариков», ни молодежи!

Зачем я смеюсь — горько смеюсь — над прибылью, это не единственный мотив нового управления Художественным театром. Какие же? Нужно разбить «академическую рутину», которая будто бы сказывается в систематической художественной работе на одном месте, нужно вести «выездную работу» и перебрасывать часть коллектива, а то и весь аппарат Художественного театра в

другие города, нужно, наконец, вырывать несколько раз в сезон отдельные группы актерского и технического состава для обслуживания политических кампаний! Нужно или не нужно? Да, цели нужные, но средства гибельные! Фатальным образом нарушено первое из указанных мною условий. Театр крупных художественных форм не должен вести систематической работы на одном месте, а должен перебрасываться из города в город, не только не успевая организовать своей работы, но окончательно расстраивая сделанное и расшатывая труппу и технический аппарат, расстраивая всякую дисциплину. А что остается от художественной ценности спектаклей, срепетированных для стационарной сцены и расшатывающихся, дребезжащих как машина, изношенная ездою по дрянным мостовым, когда этим спектаклям приходится переезжать из района в район, из города в город и приспособляться к отвратительно оборудованным сценам этих городов? От спектаклей остаются их измельченные схемы, а вся система театра, художественная и техническая, расшатываются до основания.

Если «старики» платятся за неумелое и неразумное руководство театром жизнью и здоровьем, то молодежь платится еще и своими талантами и художественным воспитанием. Пьесы-однодневки завладевают сценою Художественного театра. Стоит ли для них работать по «системе», тем более, что она «кроется» призванными или непризванными выразителями общественного мнения? Да и как возможна сама эта работа? При обязательной для нас непрерывке, где взять время для нужного количества работы, подготовки, репетиций? При постоянных перебросках и разбросках актеров как заставить актера отвечать за свою роль? Дублерство необходимо, но не случайное, не с нахвата,— у нас же оно превращается в подлинную обезличку.

И вот, может быть, только одна сила, способная заставить дисциплинированный и организованный коллектив Художественного театра вступить на путь «халтуры»,— это организовать халтуру... И эта сила пущена в ход теперешним руководством театра, сознательно или несознательно — не знаю; вернее, конечно, без всякого сознания цели, роли и средств Художественного театра, как и без всякого сознания ответственности за разрушение этого театра.

Я ли должен напоминать, что эта организованная хал-

тура уже нарушение профессиональных обязанностей, что она знаменует не только художественный, но и общественно-моральный развал? Но, может быть, именно я должен указать и еще раз подчеркнуть, что главным фактором общего развала, то есть не только актерского коллектива, но и в среде рабочего, административного и обслуживающего персонала, является то же неавторитетное в глазах всего театра административное и профессиональное руководство, не внушающее к себе доверия, потому что оно не понимает театрального дела, не знает места Художественного театра, но зато умеет пользоваться таким же незнанием и непониманием канцелярий Главискусства и Рабиса. Ибо только канцелярски санкционированное, но в основе своей неумелое руководство могло столь искусственно создать в нашем театре противопоставление одной его части другой, когда актер, рабочий искусства, производственник сцены, ставится на второе место и лишен столь необходимой для его работы дружеской атмосферы и поддержки. Актер Художественного театра начинает халтурить, потому что перестает чувствовать себя не только актером Художественного театра, но и вообще актером, ответственным работником сцены.

Я отнюдь не хочу сказать, что все гибельные недостатки управления и руководства театром проистекают из злой воли и вообще чисто субъективных особенностей этого руководства. Я знаю, что оно само поставлено в условия, которые толкают его на путь, ведущий театр к катастрофе. И в связи с изложенным выше не могу не обратить особого, главного, исключительного внимания на репертуарные требования. Художественно-политический совет Художественного театра, которого, казалось бы, прямой и первой задачей должно быть усвоение существа работы Художественного театра и ее условий, понимание и оценка места Художественного театра в нашем и мировом искусстве, без всякой критики идет навстречу критиканствующей печати и вынуждает театр, под предлогом необходимости отвечать на острые вопросы современности, за недостатком пьес, соединяющих политическую выдержанность с подлинной художественностью, и всемерно помогая Главреперткому систематически препятствовать постановке найденных театром пьес,— вынуждает, говоря короче, театр ставить пьесы-однодневки с тем минимумом примитивной агитации, которая бо-

лее уместна была бы и, может быть, даже лучше достигала бы цели в другой обстановке и в другой постановке. И вот здесь-то и лежит первоисточник организованной халтуры!

Нас заставляют давать зрителю халтуру и воображают, что таким образом можно воспитать нового зрителя. Нет, это неправда: зритель так же не может быть воспитан на халтуре, как не может быть на ней воспитан и ответственный перед этим зрителем актер.

Сколько бы я на эту тему ни рассуждал, сколько бы ни говорил, самое громкое, что я могу сказать, это просто констатировать факт: на сцену Московского Художественного театра введена халтура. Только тот может не признать в этом симптома надвигающейся катастрофы, кануна гибели Московского Художественного театра, кто усмотрит в этом факте самую катастрофу и неотвратимую гибель этого театра!

VI

Мне остается лишь указать меры, которые, на мой взгляд, должны быть в экстренном порядке приняты и принятие которых предотвратит полную гибель МХТ, а вместе с тем даст мне возможность представить Правительству положительный план дальнейшего развития театра.

1. Если мои представления об исторической роли МХТ и его возможной роли в социалистическом строе нашей страны не иллюзии и разделяются верховными руководящими органами Партии и Правительства, то ими должно быть вынесено твердое постановление, определяющее место театра в современности, как театра, исключительными задачами которого является постановка пьес классической драмы и лучшего современного репертуара.

2. Для выполнения и проверки выполнения задач, определяемых названным постановлением, а также и всех директив Правительства и Партии, касающихся общей театральной политики, ликвидировав ныне существующий Художественно-политический совет, образовать авторитетное партийное совещание (или Совет), свободное от опеки посредствующих канцелярий Наркомпроса; станет ли во главе названного Совета сам глава Наркомпроса, как орган, осуществляющий художественную по-

литику Партии, или в какой-либо иной форме этот Совет будет под его непосредственным надзором, это вопросы чисто организационной техники; существенно важно, чтобы этот орган театра был непосредственно подчинен верховным органам Правительства, а не был связан с ними канцелярской цепью промежуточных инстанций.

3. Выполнение директив Совета и непосредственное художественное руководство, остается в руках теперешних директоров, ведающих художественной частью, в руках же «красного» директора сосредоточиваются политические и административные функции, при обязательном для него условии тесной связи с художественным руководством, в чем он сам будет почерпать необходимый опыт в управлении театром и найдет средства для восстановления разорванного единства разных категорий работников театра, равно как и должное направление для профессионального воспитания всего театрального коллектива.

4. Настоятельно необходимо отменить в театре непрерывку и ввести распределение времени, которое обеспечило бы возможность достаточного, требуемого принципами Художественного театра количества репетиций и вообще занятий, подготовляющих постановку спектаклей, а равно и достаточный отдых, предохраняющий работников сцены от их профессиональных заболеваний. В связи с этим — удлинить намеченный в этом году каникулярный перерыв с целью дать наиболее утомленным работою последних двух лет возможность восстановить здоровье и силы (в назначенный срок, 29 августа, в крайнем случае можно было бы начать лишь частичные занятия по подготовке новых пьес).

5. Точно так же необходимо отменить погоню во что бы то ни стало за рекордными цифрами прибыли, и имеющиеся излишки ее распределить среди нуждающихся в лечении, санаторном отдыхе и т. п.

Я бью тревогу, потому что вижу грозную опасность. Я — старый рулевой сцены и знаю, откуда ждать опасности. Я был бы осчастливлен, если бы Правительство вняло моему предостерегающему голосу и, оставив меня у моего руля, дало бы мне, может быть, накануне моей смерти, ввести свой корабль в свободную и надежную гавань социализма.

2. СОКРАЩЕННЫЙ ВАРИАНТ

За последнее время в Московском Художественном театре наблюдаются признаки упадка, вызывающие в нас самые серьезные опасения за его дальнейшую судьбу. С самого начала своего существования театр стремился быть художественным как в выборе пьес, так и в исполнении их. Он был силен своим ансамблем, строгим подбором и дисциплиной всех его работников, тщательной срепетовкой постановок. Только в этих условиях и может развиваться настоящее актерское мастерство и внутренняя спаянность всего театрального коллектива. Теперь условия эти резко изменились. Система непрерывки и чрезмерно частые выездные спектакли, городские и загородные, требуют постоянной, иногда внезапной замены наиболее подходящих и хорошо подготовленных исполнителей другими, не всегда стоящими на должной высоте. Эти же причины вызвали разбухание театра — увеличение числа его работников с 300 до 600, причем подбор их не может производиться с прежней строгостью, и в коллектив театра неизбежно проникает много работников, не прошедших выучки МХТ и не усвоивших тех принципов, на которых держалась его работа. В результате трудовая дисциплина в театре неудержимо падает, а спектакли, исполняемые как выезжающей, так и остающейся на месте частью труппы, резко понизились в своей художественной ценности.

Не лучше обстоит дело и со стороны репертуара. Требования печати и Художественно-политического совета о переходе театра на репертуар, отвечающий наиболее острым вопросам современной жизни, ввиду недостатка пьес, соединяющих политическую выдержанность с подлинной художественностью, вынуждают иногда театр брать на себя не свойственные ему задачи примитивной агитации, которые гораздо лучше могли бы исполняться другими, более молодыми театрами. К тому же пьесы, связанные с очередными задачами жизни, приходится ставить в ускоренном темпе, уже не задаваясь целью довести их исполнение до высшей художественной законченности. Это обескураживает старых артистов театра, а в молодежи ослабляет необходимую требовательность к себе. Наконец, такие однодневные политические задания, как интермедии, отвлекая силы от более крупных задач, приучают персонал театра ра-

ботать наспех, без творческого углубления в содержание исполняемого, без веры в художественную ценность своей работы, а потому и без увлечения.

Все это вместе взятое развивало в театральном коллективе то пагубное равнодушие к своим обязанностям, при котором невозможно дальнейшее развитие сценического мастерства у актеров и режиссеров, а также расцвет новых молодых дарований; невозможен и тот энергичный подъем внутренних сил театра, который естественно связывал бы его с современной жизнью и позволял художественно выполнять ее ответственные задания. В настоящее время театр уже перестает быть художественным в строгом смысле этого слова. Более того, он явно клонится к своей погибели. Спасти его от катастрофы может только:

1) установление точных правительственных и партийных директив о месте его в современности как театра классической драмы и лучших художественно-значительных пьес современного репертуара;

2) снятие с него задач, требующих прежде всего спешности работы или чрезмерной разбросанности его сил по выездным спектаклям;

3) признание за ним права соревноваться с другими театрами не на количестве вновь поставленных современных пьес, а на качестве его спектаклей.

МХАТ ЖАДНО ЖДЕТ СОВРЕМЕННЫХ ПЬЕС

Мне кажется, что преимущественное внимание драматурга должно быть сейчас обращено на работу над образами — над тем материалом, который они предоставляют актеру. Нужно сказать, что сейчас актер получает в свое распоряжение материал более узкий и упрощенный, чем окружающая нас жизнь. Драматургические образы еще не слеплены из живого мяса и еще не наполнены настоящей и трепетной жизнью. Актеру после нескольких десятков представлений роль кажется исчерпанной, ему надоедает ее играть, она становится бледной и штампованной копией того, что исполнитель создал на первом спектакле. Между тем только тот образ силен и интересен, который растет от спектакля к спектаклю, когда актеру есть что раскрывать в образе и

находить все новые и новые в нем стороны, которые он ранее не замечал. То есть наша драматургия при всех ее хороших качествах еще не насыщает достаточно актера. Происходит это потому, что авторы еще не умеют найти единства во всем многообразии окружающей действительности. Они часто не находят глубокого внутреннего действия, пронизывающего психологию героя, и подменяют ее внешней схематической чертой. Порою они соединяют несоединимые черты, не замечая того, что разнообразие черт и даже противоречия образа должны зависеть от единого целого. Часто герои пьесы приходят на сцену, вовлеченные волей драматурга, а не обстоятельствами действия,— я часто не чувствую того, что за кулисами сцены есть еще большой, обширный мир и что происходящее на сцене есть только часть того большого, что происходит за кулисами и определяет сценические события. Образы не насыщены тем содержанием, с которым они вошли в жизнь,— они часто не имеют своей биографии, и мы не знаем, как складывалась их жизнь, а это очень нужно актеру. Вспомните «Вишневый сад»: я знаю жизнь Раневской в Париже, я вижу детство Ани, я знаю, как сложился и рос Лопахин, хотя на сцене это не показано, зато это рассыпано по всей пьесе и входит в меня — зрителя и читателя,— расширяя сценическую картину до картины эпохи. Драматурги часто подчиняются драматургическому шаблону — они пишут не о жизни, а под тот или иной театр, под того или иного драматурга, а нам интересен свой взгляд драматурга на театр и на жизнь. И в зависимости от этого и образы даются в «сценических», а не в больших типических и жизненных чертах (а чем типичнее образ, тем он живее и правдивее).

Перед драматургом сейчас большое поле деятельности; МХАТ жадно ждет современных пьес и много работает с молодыми драматургами; мы хотели бы, чтобы драматурги учли те ожидания и требования, которые предъявляет к ним актер.

ОКТЯБРЬ И ТЕАТР

Каждая новая годовщина Октябрьской революции заставляет нас торопиться и напрягать все силы, чтобы выполнить поставленные перед нами большие задачи.

Мне хочется подвести итоги всему сделанному за эти годы. Русское театральное искусство завоевало себе всемирную известность и признание и в Европе и по ту сторону океана. Европа и Америка признают нас, смотрят и учатся. У нас в стране двери всех театров открыты народу. Все делается для того, чтобы народ получил максимальный доступ к искусству и сам в полной мере раскрыл себя как его творец. Тысячи клубов, самодеятельных кружков, трамов, национальные театры, театры для юношества и детей, новые студии, возникающие по инициативе отдельных художников, театры для армии, театры для колхозов — все это пользуется огромной поддержкой правительства.

Проводятся артистические соревнования и олимпиады, строятся новые здания для театров, открываются театральные школы и вузы, печатается большое количество изданий, относящихся к театральному искусству. Строятся дома отдыха, лечебницы, санатории для актетеров. Открываются дома ветеранов сцены. Всего, что делается для театров и сценических деятелей, невозможно перечислить. Ни в одной стране, ни в одну эпоху не создавалось подобных условий для театра. Неудивительно, что когда рассказываешь об условиях нашей работы за границей, то слушающий конфузливо не не смотрит в глаза, думая, что привираешь. А те, кто верит, удивляются и завидуют.

Чем же ответило стране искусство? Вся наша действительность приносит огромные идеи, мысли, способные стать основой большого творческого подъема. Как же театр претворил это огромное идейное богатство?

В области внешней формы и техники сделано немало. Изведаны все возможности условной и реалистической формы. Изобретены всевозможные сценические площадки. Построены конструкции — и самые сложные и упрощенные до крайности. Испробованы самые разнообразные приемы драматургического и живописного письма — от плаката до гротеска. Испробовано множество режиссерских трюков — хороших и плохих. Найдены своеобразные методы сценического движения и декламации. Нет возможности перечислить все пробы и эксперименты. Всем, пробующим свои творческие возможности и экспериментирующим над формой, была предоставлена полная свобода. Для них не жалелись средства. Но, к сожалению, внутренняя сущность творческого процесса

оставалась в загоне. Я не могу припомнить ни одного большого открытия, касающегося психотехники актерского мастерства, практических приемов, возбуждающих к творчеству мысль, эмоцию, хотение, в то время как большое идейное искусство требует в первую очередь разработки именно этих приемов.

От театра требуется сейчас не внешний блеск «роскошных» постановок, не прозрачные трюки, которыми отдельные режиссеры пытаются маскировать внутреннюю пустоту актера. Этот путь наименьшего сопротивления вызвал в последнее время реакцию отрицания режиссера — мысль глубоко порочную, толкающую актерский коллектив к творческому анархизму. Отсюда и непонимание методов организации театрального производства. Скороспелость спектаклей у многих режиссеров происходит от бедности их идейно-творческого материала, которого едва хватает на два месяца. Между тем как Томазо Сальвини работал над Отелло около десяти лет. Это было необходимо потому, что у него идейно-творческого багажа было так много, что для разработки его потребовалось десятилетие.

Этим я не хочу растягивать время работы над спектаклем. Весь театральный опыт мне подсказывает, что усиления темпов артистической работы следует добиваться не только в сфере самого производства, но и в деле изучения основ искусства. Если участниками спектакля окажутся подлинные знатоки и мастера своего искусства, то режиссуре не придется постоянно превращать репетицию в урок, как это приходится делать теперь. Когда создавать спектакль придут люди, умеющие работать над своими ролями не только на репетиции по указке режиссера, но и дома по собственному творческому чутью и по потребности своей изощренной психотехники, тогда темпы работы усилятся сами собой во много раз. Стаханов пришел к рекордным темпам благодаря детальному, глубокому изучению своего производства.

Что следует предпринять и какие вопросы поставить на ближайшее время?

Опыт подсказывает мне одно верное средство: пусть актер творит на сцене что и как ему угодно (в пределах идеи самой пьесы), но пусть верит своим переживаниям и действиям.

Нужно раз навсегда понять, что все, что актер делает на сцене, должно быть прежде всего убедительно сво-

ей художественной правдой. Подлинное большое искусство не терпит лжи. Такое требование заставляет актера изучать законы своего творческого процесса, законы, которых подавляющее большинство актеров не знает и не пытается изучить.

Понять искусство — значит чувствовать, уметь и делать.

Голос, правильно поставленный по законам природы, растет и крепнет. То же самое относится и к таланту драматического артиста. Органическое овладение законом естественного творчества застрахует театр и актера от всяческих формалистических вывихов и искривлений.

Конечно, не все театры могут стоять на одном идейном, художественном и технологическом уровне, но все они могут овладеть внутренней сценической правдой. Овладение этими законами составляет основную задачу режиссера как основного руководителя и воспитателя театрального коллектива.

Другой вопрос, который должен быть поставлен на ближайшее время,— это необходимость со всей настойчивостью бороться против различных суррогатов, пустых измышлений, против попавших в нашу среду невежд и карьеристов, всех тех, кто спекулирует на искусстве, играя на лжетемпах.

Ища новых средств приближения к большому искусству, глубокая идея должна быть противопоставлена всему суррогату и увести актера к подлинному искусству.

Создавая Московский Художественный театр, мы ставили перед собой не только художественные, но и общественные задачи. Мы хорошо знали тогда и еще лучше знаем теперь, что не может быть большого искусства без большой мысли и большого зрителя.

Наша главная задача — создать театр-лабораторию, театр больших мастеров, театр образцовых приемов актерского мастерства. Такой театр должен служить вышкой, к которой потянутся все другие театры. Такому театру должны предъявить высшие требования и предоставить наибольшие возможности. Законы высокого мастерства, законы глубоко реалистического искусства не есть привилегия высокопоставленных театров, наоборот, все самодеятельные кружки, трамы, студии могут и должны их изучать.

Пусть актеры поймут, какая задача поставлена жизнью перед всеми нами, какие обязанности перед широчайшими массами зрителей лежат на нас. Их выполнит только тот, кто с этими массами участвует в общем строительстве и вместе с ними растет.

Октябрьская годовщина всех нас заставляет присмотреться к самим себе, подумать о дальнейшем пути.

[О ЛОЖНОМ НОВАТОРСТВЕ]

— Дело в том, что театр собирает под своим кровом многих творцов из области литературы, живописи, музыки, пластических, драматического, вокального и других сценических искусств. Среди них наше — актерское — является наиболее отсталым, не имеющим прочных, выработанных основ. Вот почему часто мы оказываемся позади, в хвосте, в услужении у других наших сотворцов спектакля.

В большом коллективном хоре людей, работающих над созданием сценического представления, главный голос ведет тот, кто наиболее силен и талантлив. Если это литератор, то его линия преобладает, если это режиссер или художник, то они дают тон всему спектаклю и т. д.

Нередко литератор, художник, композитор, музыкант, дирижер относятся к театру и к актерам свысока. Они снисходят до нас, не интересуются, не знают нашего искусства и приходят к нам не для коллективного творчества, а для показа себя одних.

Многие драматурги пользуются актером не как сотворцом, а лишь как простым докладчиком текста своих произведений.

Некоторым художникам нужен портал сцены как рама для их картин — декораций. Они пользуются тем, что в театре собираются ежедневно, в течение всего года, многочисленные толпы зрителей, которых они не могут получить на обычных передвижных, сезонных и случайных выставках картин.

Что же касается бедного артиста, то он нужен таким художникам лишь для того, чтоб надевать на него чудесные костюмы, сделанные по великолепным эскизам живописца.

Многим композиторам и дирижерам нужен артист на сцене как певец с хорошим голосом, наподобие инструмента в оркестре.

Даже многие режиссеры пользуются сценой и актерами не для создания коллективного творчества и ансамбля, а для показа себя самих, для наглядных демонстраций «новых принципов», «новых законов творчества» и даже целых «новых искусств», якобы открытых ими.

Такие «режиссеры» пользуются актером не как творящей силой, а как пешкой и переставляют его с места на место, не требуя при этом внутреннего оправдания того, что они заставляют актера проделывать на сцене.

Я не сомневаюсь в том, что подлинный, талантливый художник, писавший раньше или пишущий теперь по принципам импрессионизма, кубизма, футуризма, беспредметности, неореализма, делает это не зря, не ради эксцентричности или эпатирования. Он дошел до утрированной остроты своего письма путем долгих исканий, творческих мук, отрицаний и признаний, провалов и достижений, очарований и разочарований. Он постоянно меняет старое, когда его опережают новые требования вечно ищущего и стремящегося вперед воображения.

Но наше искусство актера не ушло так далеко, чтобы мы могли идти в ногу с другими искусствами и, в частности, с искусством подлинного художника левого толка. Мы не нашли еще на сцене даже истинного реализма, могущего стать на один уровень с давно отжившим и забытым в живописи «передвижничеством».

Но до этого нет дела другим творцам спектакля. Художник, так точно как и литератор, музыкант, приходит к нам в театр со всем своим багажом и не хочет пятиться назад из-за отсталости нашего искусства.

Многие из них творят свои создания, не справляясь с нуждами и условиями, необходимыми для нашего, чисто актерского дела. Они требуют от нас точного выполнения того, что важно не для нашего сценического, а для их живописного, музыкального, литературного искусств, стоящих на значительно более высокой ступени развития, чем наше — актерское.

Как же быть и что делать актеру?

Раз что художник не желает спускаться до нас, волей-неволей актерам приходится, против силы и возможности, тянуться и карабкаться вверх к художнику.

В области подлинных искусств переживания и представления нам никак не удается выполнить требуемого от нас художником, потому что именно они-то, эти требования, и убивают искусство, так как насилием уничтожают переживание, без которого не может быть подлинного творчества.

Ничего не остается, как спускаться ниже в плоскость ремесла и там без зазрения совести внешне копировать, передразнивать, наигрывать внешнюю форму, данную художником, не заботясь об ее внутреннем обосновании. Таким образом, актеру приходится отказаться от оправдывания своих действий на сцене, что является одним из главных процессов во всем творчестве. Этот насильственный отказ происходит потому, что мы не умеем и не может создать предлагаемые обстоятельства и магическое «если б», которые заставили бы нас поверить и почувствовать условные, вычурные, неестественные живописные, литературные и другие формы эскиза художника левого толка. Непосильные требования передового живописного искусства и наша отсталость заставляют актера стать ремесленником.

Тут в критический момент к нам, и к художнику, и к другим творцам спектакля приходит на помощь услужливый, хорошо приспособляющийся, ловкий режиссер псевдолевого направления.

Его левизна совсем не от того, что он опередил нас в области подлинного искусства актера и сцены. Нет. Он отрекся от старых, вечных основ подлинного творчества, то есть от переживания, от естественности, от правды только потому, что они ему не даются. Взамен он измышляет то, что ему по силам. Придуманное ставится в основу якобы нового искусства крайнего левого толка.

Пятясь назад, он объявляет себя передовым.

Для того чтоб замаскировать свой маневр, такой режиссер псевдолевого направления витиевато читает ряд туманных лекций на самые замысловатые темы, в которых сам не всегда разбирается. Ему помогают модные лозунги, которые, как панцирь и броня, защищают от ударов противников. Благодаря таким выступлениям псевдоноватор приобретает себе многочисленных адептов из числа зеленой молодежи и неудачников, которые

еще не знают или навсегда забыли основы подлинного вечного искусства.

Нередко художник и другие наши сотворцы принимают красивые фразы и эффектные лозунги псевдоноваторов режиссеров за чистую монету, так как сами ничего не понимают в актерском и режиссерском делах. Рука об руку подлинный живописец, литератор и псевдоноватор режиссер принимаются за обработку актеров, которые становятся наиболее страдающими и истязуемыми лицами.

Раньше, не так еще давно, художник писал нам на своих эскизах длинные руки, ноги, и шеи, скошенные плечи, бледные, худые, узкие, сплюснутые лица, стильные позы, почти не выполнимые в действительности. Режиссеры псевдоноваторы с помощью ваты, картона и каркасов пытались переделывать по эскизу живые тела актеров, превращая их в мертвые, бездушные куклы. Ко всему этому нас заставляли принимать самые невероятные позы. Потом ради «беспредметности» нас учили оставаться в течение всей пьесы неподвижными, в одной застывшей позе, и забывать о своем теле ради лучшего выявления произведения и слов поэта. Но такое насилие не помогало, а, напротив, мешало переживанию.

Потом нашим телам старались придать кубистические формы, и мы думали только о том, чтоб казаться квадратными. Но и такая геометрия не помогла искусству актера.

Нас заставляют лазить по подмосткам и по лестницам, бегать по мостам, прыгать с высоты. Нам рисовали на лицах несколько пар бровей, а на щеках треугольники и круглые пятна разных цветов согласно манере нового письма в живописи.

Почему актер не запротестовал тогда, почему он не сказал: «Дайте мне прежде научиться хорошо играть свои роли с двумя бровями. А когда их окажется недостаточно для выражения зародившейся внутри духовной сущности, поговорим о третьей брови.

Тогда мы сами скажем вам: «Мы готовы и так сильно внутренне насыщены, что нам мало двух бровей для передачи пережитого! Давайте дюжину!!»

В этот момент эскиз художника крайнего левого толка не будет насиловать нашей природы, а, напротив, сослужит нам добрую службу.

Но четыре брови на чужом лице не по внутренней необходимости, а ради успеха художника и псевдорежиссера?.. Нет, извините,— протестую!»

Проделанное с актерами насилие в конечном результате совершенно остановило правильное, нормальное, естественное и постепенное развитие нашего чисто актерского искусства. Мало того, преждевременная и насильственная левизна отбросила нас на много лет назад. Она искалечила немало молодых актеров. Многие из них приходят ко мне в отчаянии за советом. Но переродившегося тела и вывихнутой души не исправишь.

Это естественно и понятно, так как всякое насилие кончается штампом, и чем сильнее насилие, тем хуже, старее, изношеннее штамп и тем больше он вывихивает актера. В новейших костюмах мы заиграли самыми отжившими приемами времен наших бабушек. И чем сильнее левели приносимые на сцену живописное и другие искусства, тем больше вправо шел актер при выполнении невыполнимого.

До сих пор я говорил о талантливом художнике, который иногда дает тон всему спектаклю.

Гораздо чаще к нам в театр приходят новаторы в кавычках, которые пишут большие полотна декораций потому, что им совсем не удаются маленькие полотна картин. Они делают макеты декораций потому, что не умеют писать эскизов.

Одному из таких «художников» я предложил срисовать мне с картины лицо самого обыкновенного человека с двумя бровями и одним носом. «Художник» не сумел этого сделать. Я сделал это лучше его.

При коноводстве таких людей все описанное мною обостряется во много раз, и результаты для артиста и для его искусства становятся еще хуже и опаснее.

К счастью, «новые веяния», до которых мы не доросли, так же скоро проходили, как и приходили. Это понятно. Они не являлись естественной эволюцией в актерском деле. Это лишь искусственно привитая мода. Она недолговечна.

За последнее время во многих театрах, считающих себя передовыми, утвердился так называемый «гротеск». Заметьте, что я ставлю это название в кавычках, так как считаю модное явление лжегротеском, в отличие от подлинного гротеска, о котором речь впереди.

Люди с притупившимся вкусом набросились с жадностью на лжегротеск. Они поставили его краеугольным камнем своего искусства. Для них игра актеров с подлинной жизненной правдой кажется слишком волнительной; они боятся верить тому, что происходит на сцене, и предпочитают развлекаться в театре, не заглядывая глубоко в души ролей и их исполнителей. Кроме того, подлинное переживание кажется им пресным и... трудным. Как пресыщенные гурманы, которые приправляют всякую принимаемую пищу перцем, пиканом, пряностями и соусами, любители лжегротеска считают недопустимым для порядочного человека и для «нового актера» подходить к роли естественным путем. Им нужны сдвиги, изломы, оправдываемые витиеватыми словами лекций, научными теориями помудренее и позапутаннее. Лжегротеск породил целый ряд театров. Они играют все без исключения пьесы своими утрированными приемами, вывихивающими чувство правды артистов и зрителей.

Для того чтобы вы поняли степень опасности, которая скрыта в лжегротеске, я вместо объяснения расскажу вам, что такое подлинный гротеск. Сравните его с лжегротеском, и вы поймете, о какой опасности идет речь.

Подлинный гротеск — это полное, яркое, меткое, типичное, всеисчерпывающее, наиболее простое внешнее выражение большого, глубокого и хорошо пережитого внутреннего содержания роли и творчества артиста. В таком переживании и воплощении нет ничего лишнего, а только самое необходимое.

Для гротеска надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных элементах — надо еще сгустить и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с преувеличением и даже подчас с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определенен и ясен. Беда, если при создании гротеска зритель будет спрашивать:

«Скажите, пожалуйста, а что означают четыре брови и красный треугольник на щеке у артистов?»

Беда, если вам придется объяснять после этого.

«Это, видите ли, художник хотел изобразить острый

глаз. А так как симметрия успокаивает, то он и ввел сдвиг» и т. д.

Здесь могила всякого гротеска. Он умирает, а на его место рождается простой ребус, совершенно такой же глупый и наивный, какие задают своим читателям иллюстрированные журналы.

Какое мне дело, сколько бровей и носов у актера?! Пусть у него будет четыре брови, два носа, дюжина глаз, раз что они оправданны, а внутреннее содержание актера так велико, что ему не хватает двух бровей, одного носа, двух глаз для его выполнения. Но если четыре брови не вызваны необходимостью, если они остаются неоправданными, гротеск только умаляет, а вовсе не раздувает ту маленькую сущность, ради которой «синица зажгла море». Раздувать то, чего нет, раздувать пустоту! — такое занятие напоминает мне делание мыльных пузырей. Когда форма больше и сильнее сущности, последняя неизбежно остается незамеченной в огромном раздутом пространстве чрезмерно великой для нее формы. Это — грудной ребенок в шинели гренадера.

Вот если сущность будет больше формы, тогда гротеск... Но стоит ли заботиться и волноваться о том, чего, к сожалению, на самом деле почти нет, что является редчайшим исключением в нашем искусстве?! В самом деле, часто ли приходилось вам видеть сценическое создание, в котором было бы всеобъемлющее, исчерпывающее содержание, повелительно нуждающееся для своего выражения в утрированной, раздутой форме гротеска? Все равно где: в драме, в комедии или в фарсе. Где тот артист, который может и смеет дойти до подлинного, а не лжегротеска (мечтать о нем никому не возбраняется)?

Видели ли вы в течение вашей жизни подлинный трагический гротеск? Я видел один — лучший, который может дать человек. Это Отелло — Сальвини.

Я видел и комический гротеск, или, вернее, человека, который от природы создан таким. Это покойный артист К. А. Варламов.

Я слышал немало рассказов и о другом таком природном гротеске — В. И. Живокини. Он выходил на сцену и говорил присутствующим: «Здравствуйте, господа!» В этой актерской вольности проявлялся его всеисчерпывающий, безграничный комизм. В этом шарже сказыва-

лось и добродушие тогдашнего русского человека, а может быть, и всечеловеческое добродушие.

Но как часто приходится видеть вместо подлинного гротеска большую, как мыльный пузырь, раздутую форму внешнего, придуманного лжегротеска при полном, как у мыльного пузыря, отсутствии внутренного содержания. Ведь это пирог без начинки, бутылка без вина, тело без души.

Таков и появившийся у нас теперь лжегротеск, без создающего его изнутри духовного содержания. Такой гротеск — кривлянье.

В заключение, чтоб дополнить и досказать то, что мною уже объяснено вам о подлинном и лжегротеске, я опишу недавний случай, происшедший со мной. Дело в том, что меня пригласили на спектакль учеников школы Н. Он, как известно, мнит себя представителем самого крайнего левого направления в нашем искусстве.

Вечер был посвящен ни более ни менее как А. С. Пушкину.

Исполнялись его короткие, но всеисчерпывающие по содержанию сцены: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы».

Спектаклю предшествовала длинная, многословная и пустая по содержанию речь самого Н.

Не буду описывать того, что я слышал и видел на этом вечере. Лучше расскажу вам то, что я говорил директору школы и преподавателям, когда мы остались наедине после спектакля.

— Вы находите,— сказал я им,— что Пушкина надо играть в XX веке совсем иначе, исчерпывающе, как он и написан. В противном же случае созданные им образы измельчают до простого частного или до исторического лица бытового типа? Вы говорите далее, что Пушкин может быть представлен только как трагический, а Мольер как трагикомический гротеск. Вы хотите эту высшую степень нашего искусства, к которой, поверьте мне, я всю жизнь стремился, совершенно так же, как, вероятно, и вы и другие новаторы, вы хотите такие совершенные художественные создания называть гротеском. Согласен! Но вот что меня приводит в полное недоумение. Вы, по-видимому, искренне верите тому, что этот подлинный гротеск способны выполнить ваши ученики, ничем себя не проявившие, ничего исключительного в

своей природе не таящие, абсолютно никакой техники не имеющие, ни одним боком к искусству не примыкающие, не умеющие даже говорить так, чтобы чувствовалась внутренняя суть фразы или слова, идущая из тех глубин, которые могут выражать общечеловеческие мысли и чувства, ученики, которые не умеют внутренне ощущать движение своего тела, которые получили лишь внешнюю развязность от уроков танцев и пластики. И эти-то очаровательные «щенята» с еще слипшимися глазами лепечут о гротеске?! Нет, это смешное заблуждение! Нельзя же проделывать с начинающими такие опасные опыты! Они ведь не крысы и не кролики для опытов! Насилие приводит к лжегротеску, к ремеслу и к штампу!

Призывайте лучше ваших учеников к *подлинному гротеску*. В нем передовые аванпосты прогрессивного направления. Ведите молодежь не по мнимому, а по *подлинному передовому направлению*. Этот путь прямой, определенный, ясный, хотя и очень трудный. Он не уклоняется и не прячется ни в правые, ни в левые загибы и тупики. А если и заходит на минутку в них, то лишь ради рекогносцировки, ради проверки правильности избранного направления. Не пора ли бросить игру в жонглирование словами «левое» и «правое» искусство? Как то, так и другое определяют не качество искусства, не правильность его пути, а, напротив, ошибочное уклонение от него. Правда посередине. Правда в прямом пути вперед и вперед... Заменим же лучше отжившие слова, которые служат многим ширмами, другими, более правильными эпитетами, а именно — *плохое и хорошее искусство*.

Лжегротеск — это самое плохое, а *подлинный гротеск* — самое лучшее искусство.

Пусть ваши ученики никогда не достигнут последнего, но одно стремление к глубокому переживанию самой сущности произведения и к яркому, простому выражению его в выпуклой всеисчерпывающей форме, доведенной до границы преувеличения, является тем идеалом, к которому можно стремиться всю жизнь ради своего артистического совершенства.

Вот здесь, в этом стремлении ваши ученики обретут *не псевдо-*, а *подлинное, не левое и не правое*, а *верное, всегда идущее вперед без загибов, не модное, временное*, а *вечное передовое искусство*. Оно очень трудно и потому

у него мало приверженцев, тогда как у псевдолевого направления с его лжегротеском толпы адептов, так как оно очень доступно для малодаровитых людей.

Ломаться и кривляться может всякий.

И вы пуще огня бойтесь лжегротеска и всеми побуждениями, всегда стремитесь к подлинному гротеску. Умейте различать один от другого. Это тем более необходимо, что лжегротеск многими считается теперь одной из разновидностей актерской характерности не только передаваемой роли, но и всего стиля спектакля.

Но это опасное заблуждение, ловушка. Лжегротеск не характерность, а простое ломанье. Об этом я и счел своим долгом предупредить вас на сегодняшнем уроке.

Что же касается подлинного гротеска, то он гораздо больше, чем простая характерность. Это не частность, а все искусство в целом, доведенное до всеисчерпывающего воплощения всеобъемлющего содержания творимого.

Подлинный гротеск — идеал нашего сценического творчества.

[О СОЗНАТЕЛЬНОМ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОМ В ТВОРЧЕСТВЕ]

1

Помощь нашему артистическому бессознанию во время творчества может быть оказана в смысле общего направляющего руководства им.

Наряду с тем, что в работе артиста многое должно оставаться не освещенным сознанием, есть область, где работа сознания важна и необходима. Так, например, главные вехи пьесы, основные действенные задачи должны быть осознаны, утверждены и оставаться незыблемыми однажды и навсегда... При поисках этих задач, из которых сознательно создается партитура роли, бессознание сыграло свою важную и большую роль. Лучше всего, когда оно интуитивно найдет и непосредственно подскажет эти составные задачи. Но после осознания их, после сверки их с намерением поэта и других сотворцов

спектакля задачи однажды и навсегда фиксируются и остаются навсегда неизменными, наподобие вех на пути. Они указывают творчеству правильное направление. Но то, как выполняются установленные задачи, то, что происходит в промежутках между основными вехами, то есть как оправдываются предлагаемые обстоятельства, аффективные воспоминания, характер хотений и стремлений, форма общения, приспособления и проч., может варьироваться каждый раз и подсказываться бессознанием... В тех случаях, когда как принимает однажды и навсегда постоянную и неизменяемую форму, является опасность набить от частого повторения штамп, трафарет актерской игры, которые отходят от внутренней линии роли и перерождаются в механическое, моторное играние, то есть в ремесло... Экспромты, бессознание в выполнении как каждый раз и при каждом повторении творчества гарантируют роль от застывания. Они освежают, дают жизнь и непосредственность нашему творчеству. Вот почему бессознательность как во время выполнения повторного творчества роли весьма желательна.

Есть немало актеров, которые легко забывают сознательные вехи роли. Они идут не по этой линии партитуры. Их гораздо больше интересует, как выполняется или играется то или другое место роли. Это как они доводят до виртуозности, до сознательного и однажды и навсегда зафиксированного трюка. Недаром таких актеров называют на нашем жаргоне «трюкачами». Линия их творчества указывается трюком. У таких актеров бессознание проявляется лишь в том или другом оттенке и детали их вечно повторяемых трюков.

Тем, кто хочет избежать такой участи, надо рекомендовать как раз обратный путь творчества: пусть они в момент творчества думают только об основных задачах, указующих творческий путь вехах (что). Остальное (как) придет само собой, бессознательно, и именно от этой бессознательности выполнение партитуры роли будет всегда ярко, сочно, непосредственно.

Что — сознательно, как — бессознательно. Вот самый лучший прием для охранения творческого бессознания и помощи ему; не думая о как, а лишь направляя все внимание на что, мы отвлекаем наше сознание от той области роли, которая требует участия бессознательного в творчестве.

2

Пришло время сделать признание. Дело в том, что я до сих пор почти исключительно говорил о чувстве и переживании. Все сводилось к ним. Все манки и техника были направлены на их возбуждение.

Значит ли это, что я не признаю в творчестве огромной, важной роли других элементов и человеческих способностей, вроде интеллекта (ума) или воли, что я отрицаю их участие и значение в процессе творчества?

Я не только не отрицаю, а, напротив, считаю их равноценными, одинаково важными с чувством. Я не умею даже разделять их функции. Они неотделимы от чувства.

Однако что же заставляло меня до сих пор быть пристрастным к последнему, отдавать ему больше внимания, чем другим его сподвижникам, посвящать чувству почти целиком все учебное время? На это много причин. Вот они:

1. Я не верю, чтоб были люди, которые бы искренне (не из корыстных или других личных целей) верили тому, что наша убогая актерская техника (и тем более актерски условная) или надуманный принцип, метод сценического творчества могут в какой-либо мере тягаться с органическим, непосредственным, интуитивным, подсознательным творчеством самой величайшей художницы — природы.

Такое творчество непосредственно и неотразимо воздействует на живые организмы зрителей всех национальностей и возрастов.

Можно возражать и опасаться того, что такое подсознательное творчество без контроля сознания может отклониться от верного пути и что поэтому нужны направляющие его интеллектуальные или иные указания.

Никто, и я в том числе, против этого возражать не будет.

Можно также опасаться, что такое подсознательное творчество у малоталантливых от природы актеров с слабыми внутренними и внешними данными окажется бледным, хотя и верным, хотя и убедительным. Конечно, можно жалеть об этом. Однако некоторые будут утверждать, что такое творчество надо усилять условными актерскими приемами игры, но я не согласен с таким мнением и предпочитаю слабое, но подлинное, органическое творчество более тонкому, рафинированному, но искусственному, условному, актерскому.

Почему?

По той же причине, по которой я предпочитаю свои собственные, данные мне природой, хотя бы и посредственные, нос, глаза, уши таковым же прекрасным, но искусственным, и собственные, хотя и плохие, руки и ноги прекрасным механическим протезам.

Но как же быть, скажут мне, когда у актера нет способности и умения к переживанию?

— Я скажу: такому актеру нечего делать в театре.

— Значит, вы не признаете искусства представления? — спросят меня снова.

— Нет, я признаю всякое искусство, а в том числе и искусство представления, именно потому, что оно не может существовать без процесса переживания.

— Вы не признаете ремесла? — спросят меня вновь.

— Не признаю и предпочитаю хорошему ремесленнику самого посредственного актера, работающего на основе природы. С ремесленником мне делать нечего. Мы разные люди.

2. Чувство, как вам известно, наиболее капризно, неуловимо. Трудно воздействовать на него непосредственно. Нужны косвенные пути, и главные из этих путей направляются через интеллект (ум), через хотение (волю).

С чувством трудно иметь дело. Поэтому приемы воздействия на него менее или, вернее, совсем не изведаны. Вот почему в первую очередь я считаю необходимым заняться чувством и поставить его в необходимые ему условия.

До сих пор эта брешь в технике нашего искусства прикрывалась разными общими громкими, ничего не скрывающими в себе, пустыми словами, вроде: «играть нутром», «вдохновение свыше», «истинный талант обладает творческим чутьем, интуицией, трагическим пафосом...».

Все эти слова на практике означали лишь простой актерский наигрыш, пыжание, крик, ложный пафос (за исключением отдельных гениальных актеров и актрис, вроде М. Н. Ермоловой).

К ним веками приучали зрителя. Под видом подлинных чувств их прививали ученикам в школах, считали необходимыми, обязательными в театре. Уверяли, что сцена и искусство требуют условностей даже и в области переживания. Но в реальной жизни не принимают теат-

ральных условностей! Их не терпят, над ними смеются, считают неискренними, фальшивыми, «театральными» в дурном смысле. В результате создались два чувства, две правды, две лжи — жизненная и сценическая.

Однако почему же надо верить лжи в театре, изгоняя ее из жизни? Не потому ли, что это легче? Не потому ли, что зритель уже привык к лжи и условностям?

На этот счет существует много замысловатых теорий, оправдывающих ложь на сцене. Они достаточно известны, чтоб их напоминать.

Однако это не мешает зрителям приходить в восторг, получать незабываемые художественные впечатления и даже потрясения от подлинного, верного, правдивого жизненного переживания на сцене. Оно ценится ими выше всего, оно предпочитается всему другому поддельному.

Мы видим из практики, что труппы начинающих молодых актеров, работающих на основах правды чувства и переживания, успешно боролись и даже побеждали давно прославленные театры, основанные на актерской лжи.

Неудивительно, что никакие условности, никакая философия, никакие новые изобретаемые тезисы не сравнятся с творчеством органической природы, и тот, кто может и умеет творить на сцене по основе органической природы, тот окажется сильнее других, которые этого делать не умеют и потому уходят в условности.

Не насилуйте же природы!

Идите по указанным ею путям. Их-то я и исследую.

Они в том, что ум, воля, чувство составляют неделимый триумвират, каждый член которого одинаково важен в процессе творчества. В одних случаях перевешивает один из них, в других — другой.

Но этот закон нещадно нарушали в театре (за исключением отдельных случаев).

Рассудочное творчество, в большинстве случаев не согретое изнутри чувством, не поддержанное волей, преобладало на сцене, так сказать, в сухом, холодном виде, поддерживаемое лишь актерским опытом и условными приемами техники.

Это самый скучный и плохой вид сценического искусства, и вот почему я перенес все свое внимание на эмоцию (чувство), на хотение, задачи (волю).

Надо сравнять их права, подогнав тех членов триумвирата, которые отстали.

В первую очередь прихожу на помощь чувству, а во вторую — воле.

Вот первая причина, почему до сих пор я почти совсем умалчивал о роли интеллекта (ума) в творчестве.

Да, я утверждаю, что творчество, не освещенное, не оправданное изнутри подлинным чувством и переживанием, не имеет никакой цены и не нужно искусству.

Я утверждаю, что непосредственное, интуитивное переживание, подсознательно направляемое самой природой, наиболее ценно и не может быть сравниваемо ни с каким другим творчеством. Но вместе с тем я утверждаю, что в других случаях пережитое чувство, не проверенное, не оцененное, не подсказанное или не направленное интеллектом и волей, может быть ошибочно, неправильно.

И только то творчество, в котором на равных правах, чередуясь в первенстве, участвуют все три члена триумвирата, нужно и ценно в нашем искусстве.

Никакие ухищрения, дающие перевес одному из членов триумвирата в ущерб другому, не проходят в нашем деле безнаказанно. Искусство мстит за насилие над ним.

Вот почему я очень боюсь и скептически отношусь ко всякому придуманному, искусственно измышленному творческому принципу, как бы хитро, глубокомысленно и витиевато ни оправдывали его эффектными фразами и словами. Они останутся только фразами без внутреннего содержания, которые способны временно увлечь в сторону от верного пути вечного искусства.

Вот почему я и каюсь теперь в том, что отдал умышленно перевес в этой книге в сторону чувства и переживания. Но реабилитация их теперь — в век увлечения разумом — оправдает мой поступок, если мне удастся подогнать технику чувства.

ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

ТАЛАНТ

Невозможно отделить талант от всего человека, определить его начало и конец.

Талант чувствуется, а не определяется словами. Психология таланта очень сложна и составляет область науки, но и она не в силах обобщить одним определением все разнообразие свойств таланта, который имеет неисчислимое количество разновидностей. Каждый отдельный случай требует специального изучения не только таланта, но и общей психологии человека и его условий. Вот почему так трудно оценивать достоинства таланта и определять его размеры, особенно когда талант находится в зародыше. Кто возьмется определить по едва показавшемуся из земли побегу, до каких размеров расцветет молодое растение, и предсказать, как и в какой прогрессии будет совершаться его рост.

Так, например, одни таланты долго не выказываются или очень смутно определяются. Ничтожный случай дает им выход, и они сразу расцветают. Развитие других талантов из ничтожного, едва уловимого проблеска совершается медленно, но постепенно. Третьи определяются сразу и застывают навсегда, достигнув сразу своего предела. Четвертые, быть может, глохнут навсегда, не получив удобной почвы своего развития.

Все эти проявления и развитие талантов слишком связаны со свойствами самих носителей их и с теми условиями, в которые заключена их жизнь.

Тяжелая обязанность лежит на тех, кому приходится угадывать таланты молодых артистов и давать им советы относительно их артистической карьеры. В этих случаях приходится доверяться своей чуткости и общему впечатлению гармонии всех природных данных артиста.

Идеал театра — это труппа, составленная из одних гениев. Этого никогда не случится, и потому приходится понижать свои требования. Труппа с одним гением, окруженным высокоталантливыми актерами,— и такого счастливого совпадения не бывает. Приходится делать новые уступки: мечтать о труппе талантливых актеров.

Урезывая таким образом свои требования до минимума, сообразуясь с тем материалом, который дает природа, можно дойти чуть не до бездарности. Тут мы совсем запутаемся в выборе. Например, что лучше: умный и неталантливый или совсем глупый, но с дарованием. Кто знает, может быть, первый будет больше применим на практике.

Большое счастье, когда есть таланты и можно из них делать выбор,— тогда искусство достигает совершенства. Но если они отсутствуют, разве следует закрывать театры? Нет. Они должны и будут существовать. При скудности отдельных талантов приходится поднимать общий уровень артистов и [их] помощников, труда и других средств, которыми располагает сцена. Добиваться того, чтобы усилить в артистах их темпераментность, технику, вкус, и этими достоинствами хоть отчасти заменить недостаток таланта. Такие театры могут рассчитывать на очень почтенную, но скромную роль. Об них не будут кричать, в их двери не будет ломиться публика, они никогда не создадут новой эры в искусстве, но тем не менее они скромно внесут свою лепту в общее просветительское дело.

Рассказывают, что один из русских критиков высказал сожаление талантливейшему режиссеру мейнингенской труппы Кронеку о том, что он привез прекрасные двери, которые слишком громко хлопают, чудные рыцарские облачения, чересчур шумящие, статистов, слишком хорошо играющих, но забыл захватить талантливых актеров. «Вместо них я привез с собой целые пьесы Шиллера и Шекспира,— ответил Кронек.— Впрочем, если у вас есть гений, дайте мне его, а я подарю вам двери и вооружение, которые так удивляют вас».

Se non e vero e ben trovato [1].

Кронек высказал мою мысль, и если бы не признать его правоту, то на дверях большинства современных театров пришлось бы повесить такое объявление:

---

[1] Если и неправда, то к месту сказано (*ит.*).

«За отсутствием талантов закрыт на неопределенное время». [...]

Итак, приходится делать оценку таланта, сообразуясь с условиями современной сцены и, применяясь к составу труппы, составлять посильный ей репертуар. Приходится мириться с тем, что гений родится веками, большой талант — десятилетиями, талант — годами, посредственности — днями и бездарности — часами. Вот чему научила меня практика.

Рассуждая теоретически и подходя к актеру со строго художественными требованиями, я признаю следующее.

Без таланта нельзя сделать даже посредственного актера.

Техника искусства никогда не может заменить природного дарования. Она способствует лишь его проявлению.

Я бы сравнил актера без таланта с формой без содержания, с цветком без аромата или с телом без души. Актер прекрасно выученный, но неталантливо чувствующий, напоминает умную книгу в красивом переплете с вырванными лучшими ее страницами.

И я не изменю этих требований, когда идет речь об исполнении таких центральных ролей, сущность которых передается вдохновением; и потому недаровитый человек должен забыть о Гамлете, Отелло и подобных им ролях; и потому умное, но неталантливое исполнение этих ролей — это бесцельный компромисс.

Когда речь заходит о ролях менее сложной духовной организации, необходимо на практике понижать свои требования к актеру, и если в нем есть средний талант, при хорошем уме, образовании, вкусе, при красивых внешних и голосовых данных, я смело говорю, что такой актер нужен современному театру, пока он не выходит из доступных ему пределов искусства.

При дальнейшем ограничении области для деятельности актера понижаются и мои требования к его данным.

И для талантов (чтоб не глохли) и для бездарных (чтоб развивались) нужна техника.

Зап. кн. № 756, л. 4—9.

[ЧТО НАДО ЗНАТЬ МОЛОДЫМ АРТИСТАМ?]

Молодым артистам прежде всего предстоит поближе усвоить сильные и слабые условности их искусства, понять общественное положение своей будущей карьеры, оценить свои данные и пригодность их и энергично приступить к самообразованию и самоусовершенствованию. Эта работа бесконечна, беспредельна, вечна, так как новые познания открывают неведомые недостатки. Вечное стремление к совершенству подобно мукам Тантала. Идеалы увеличиваются и удаляются по мере приближения к ним, и путь артиста усыпан не столько лаврами, сколько шипами и горькими плодами разочарований.

Прежде чем чисто полюбить искусство, артисту предстоит пройти все стадии очищения от мелкого тщеславия, увлечения успехом и популярностью, самообольщения.

Хочется влюблять в себя и быть красивым.

Ради этого играть те роли, которые дают этот успех.

Приобресть мелкую славу и популярность в пошлой части публики и разочароваться в ней.

Добиваться успеха в лучшей части публики и с помощью ее понять на практике свои несовершенства и трудности деятельности.

Сжечь все старые корабли и строить новые.

Искание новых путей и новых горизонтов.

Наслаждение в новых сферах.

Чистая любовь искусства ради искусства.

Пользование искусством для высших человеческих целей.

Очиститься настолько, чтоб отвергнуть все, что сделал в искусстве, и наметить программу новую, на первое время не осуществимую для обыкновенных людей.

Искусство всемогуще и беспредельно.

При каких условиях стоит идти на сцену?

Первое. Блестящие проверенные данные открывают широкую деятельность.

Второе. Беспредельная любовь, не требующая никаких наград, а лишь пребывания в артистической атмосфере (проверить, увлечен ли чистым искусством). Это при том условии, что есть где применить эту любовь.

Избави бог идти на сцену без этих условий. Мишура старого театра опротивит скоро, атмосфера чистого искусства недостижима без таланта...

[О ЗНАЧЕНИИ ОБРАЗОВАНИЯ ДЛЯ АРТИСТА]

Начинающий артист прежде всего должен позаботиться о своем образовании и воспитании. Было время, когда это считалось излишней роскошью для артиста. Был бы талант, — утешали себя неучи,— а остальное придет само собой. Анекдотическое невежество таких актеров достаточно известно; оно невероятно при современном положении общества, литературы и требованиях сцены. Публика не довольствуется несколькими эффектно произнесенными монологами и потрясающими сценами, ее не удовлетворяет одна хорошо исполненная роль в пьесе. Она хочет видеть целое литературное произведение, переданное интеллигентными людьми прочувствованно, со вкусом и тонким пониманием его, и переданное в художественном воплощении. Чтоб добраться до мысли автора в произведениях Ибсена, Гауптмана, Чехова, Горького, надо их почувствовать, передумать хотя бы половину того, что передумал автор, проникнуться духом произведения. Не будем уж говорить о Шекспире. Пока веками приученная публика смотрит его в изуродованном виде, но близко то время, когда он будет показан в настоящем виде, и публика перестанет терпеть невежд, прикрывающихся гением великого человека.

Чтобы истолковать произведения гениев, надо их тонко чувствовать и понимать, а чтоб понимать их, надо быть образованным человеком. Чтоб учить толпу, не следует быть невеждой.

Чтоб выполнить общественную миссию артиста, надо быть образованным и развитым человеком.

Прежде всего молодому артисту нужно позаботиться об этом.

Зап. кн. № 757, л. 22—26.

[«ПУБЛИКА ДОЛЖНА ВЕРИТЬ АРТИСТУ И СЧИТАТЬ ЕГО СОЗДАНИЯ ЖИВЫМИ ЛИЦАМИ...»]

Искренность и простота дорогие свойства таланта. Ради них прощаются многие недостатки. Всегда приятно верить артисту и видеть в нем живое лицо. Даже в тех случаях, когда такие таланты выказывают недостаток силы или темперамента, они остаются верными себе и не прибегают к условности для усиления впечатления.

Поэтому и в такие минуты эти таланты умеют заменить силу впечатления верой в их искренность. Конечно, простота и искренность могут быть несценичными, бледными, но едва ли таких артистов можно назвать талантами хотя бы потому, что их способность воздействия слишком ничтожна. Простота и искренность не покидают артиста и в перевоплощении, и тут он заставляет публику верить в действительность создаваемого образа. Приятно верить человеку, и потому такие таланты всегда желательны на сцене.

В противоположность им бывают таланты сценического пафоса и позы. Эти артисты далеки от правды и потому не могут играть простых жизненных ролей. Я не поклоняюсь таким дарованиям, хотя не могу отрицать их. В ролях классических, где они обыкновенно применяют свои силы, они, правда, обманывают людей, мало знакомых с жизнью средних веков. Они верят тому, что в ту отдаленную эпоху люди не говорили, а кричали и декламировали, что они никогда не ходили и не садились просто, а как-то особенно, по-оперному. Публика слишком приучена к тому, что испанский плащ требует условной придуманной позы. Иногда нельзя отрицать ее красоту, но сама красота эта театральная, а не художественная. Нельзя отрицать и впечатление от таких артистов, но оно зависит от их личного темперамента. Условность позы не помогает, а вредит впечатлению.

В иностранных театрах, где веками создавалась такая школа, можно ее выносить с грехом пополам, так как и язык и темперамент французов и итальянцев подходят к этому. Их горячность подкупает.

Но когда немецкие, английские или русские актеры стараются им подражать, получается театральный испанец. Такой взгляд, несомненно, ошибочен, и придет время, когда они убедятся, что и в испанском плаще можно говорить просто и искренно о звездах, о небе, о луне и любви к отечеству.

Публика должна верить артисту и считать его создания живыми лицами. Это достигается искренностью и простотой таланта. Такие таланты сценичны, приятны. [...]

Искренний талант способен неестественное сделать правдоподобным, сложное чувство — понятным и про-

стым, уродливое — красивым, глупое — умным. Искренность усиливает впечатление верою в действительность изображаемого чувства.

Зап. кн. № 758, л. 2—5.

[ГИПНОЗ РЕЦЕНЗИЙ]

Печатная рецензия о театре действует на публику, как гипноз. Под его влиянием толпа входит в театр и незаметно для себя судит о спектакле не со своей [точки зрения], а с точки зрения прочитанных рецензий. Сидя в театре, толпа сравнивает рецензию с представлением и, не имея смелости и знаний для составления собственного мнения,— радуется, когда ее впечатления совпадают с печатным словом, и теряется и замолкает, когда она с ним расходится (теряет почву под ногами).

Это одно из стадных чувств толпы, поэтому сила рецензий очень велика, так как они одновременно заражают десять тысяч своих читателей, с большинством из которых актер встречается со сцены. Долго еще после рецензий дух их и отголоски витают в зрительном зале, распространяя свою заразу на вновь приходящих здоровых зрителей.

Сила гипноза действует на толпу двояко. Одних — она удерживает дома или, напротив, гонит в театр, смотря по одобрительному или порицательному содержанию рецензии. Других, более ярых театралов, она преследует в самом зрительном зале театра и незаметно для толпы направляет их впечатление.

Очень маленькая группа лиц среди большой публики обладает пониманием, знанием, смелостью или самоуверенностью для борьбы с таким гипнозом и для составления собственного мнения. Их одиночные самостоятельные голоса раздаются в зрительном зале, но они слишком слабы, чтобы как-нибудь влиять на загипнотизированную толпу. Да и сам критик, составляющий на первом представлении часть той же толпы,— разве не подпадает под влияние ее стадного чувства? Сколько примеров можно было бы привести в подтверждение. Спектакль, не имеющий никакого права на успех, неудачно сыгранный и поставленный, с искаженной исполнением мыслью автора — вдруг, неожиданно — имеет

успех. Какая случайность, какие совпадения подняли толпу, заставили ее разразиться в громе рукоплесканий — неизвестно. Чем объяснить, что и критик поддался общему настроению и обратил недостаток исполнения в достоинства, просмотрев замысел самого автора? Очевидно, он был загипнотизирован стадным чувством необъяснимого восторга толпы. Рецензии появляются восторженные. Публика валит в театр, и актеры сбиты с толка и перестают отличать черное от белого. Проходит некоторое время, и начинают раздаваться более спокойные, протестующие голоса. Но это поздно. Пьеса уже приобрела инерцию и катится по рельсам. Эту силу инерции не остановить отдельным лицам. Стадное чувство толпы сильнее их — и театр делает сборы, белое становится черным под влиянием общего гипноза и толпа этого не замечает. Гораздо чаще бывает наоборот. Пьеса, имеющая все данные на успех, по необъяснимым случайностям проваливается в первый раз. И на этот раз отдельным защитникам ее не под силу изменить поспешного и несправедливого суда толпы и рецензий. Нет возможности реабилитировать такую пьесу. Одно время способно изменить впечатление.

Архив К. С., № 1028/21.

Хороший критик — это лучший помощник и друг театра, его истолкователь, советник, руководитель и посредник.

Там же.

[«КРАСОТА... ВЕЗДЕ, ГДЕ ЖИЗНЬ»]

Приверженцы школ и правил в искусстве имеют только одну свою красоту и не признают других. Так, одни поклоняются правильным, другие — искривленным линиям, одни — простоте, другие — вычурности.

Каждый в отдельности убежден, что их красота правильная и единственная.

— Да посмотрите вы, законники в искусстве, вокруг, на мир божий. Посмотрите на небо и облака, каких только линий и красок в них нет,— правильные и вычурные, до которых еще и не додумывались, и все они просты и естественны, как все в природе. Красота разбросана

везде, где жизнь. Она разнообразна, как природа, и никогда, слава богу, не уложится ни в какие рамки и условности. Как природа и действительность всегда неожиданны! Я пробовал, читая описание в бедекере, воображать то, что описывалось. Несмотря на то, что благодаря частым путешествиям знаешь описываемую страну, все-таки никогда не удавалось не только восстановить в воображении действительность, но даже приблизительно угадать настроение. Настолько действительность неожиданна.

Зап. кн. № 628, л. 8.

[«ПРИШЛА ПОРА ВСТУПИТЬСЯ ЗА НАШЕ ИСКОВЕРКАННОЕ ИСКУССТВО»]

Искусство актера-творца заключается в переживании и воплощении образов и в воздействии образом на зрителя.

Эта художественная работа требует специального таланта, духовной и физической техники, знания, опыта, усидчивой работы и времени.

Редко условия театра способствуют такой работе, так как в большинстве театров пьесы ставятся в несколько дней или недель, при отсутствии подходящих актеров и режиссеров.

Практика выработала иной тип актеров и театров. За недостатком времени и подходящих творческих сил пьесы не переживаются, а докладываются публике в условных сценических интерпретациях. Пользуясь наивностью толпы, ее долгими годами приучали к тому, что в нашем искусстве люди и жизнь должны изображаться как-то особенно, не так, как они передаются в литературе и других искусствах, не так, как их создала природа. Это обусловливается тем, что театр вещь условная и потому чем больше условностей, тем лучше (а не хуже, почему-то), что актер не умирает на самом деле, а только представляется умирающим, что стены дома все равно полотняные, и потому не в пример другим искусствам [театр] решил держаться подальше от жизни. Странно. Этой точки зрения держатся и те люди, которые считают себя последователями Щепкина, завещавшего нам черпать материал непосредственно из природы.

Публика смолоду свыкается со всеми странностями театрального дела и не задумывается о существовании иного, более правильного искусства.

Быть может, все эти причины привели к тому, что публика, нуждающаяся в образном искусстве, хоть и любит театр, но относится к нему неуважительно и часто даже презрительно. И она права.

Можно под влиянием гипноза поверить тому, что в театрах люди должны быть какие-то странные, неестественные, с особыми, специальными — для этого дела установленными — зычными голосами, неестественно отчеканенной дикцией, походкой, манерой держаться и выражать свои чувства. Но нельзя относиться ко всем этим странностям серьезно.

Говорят, что сценические условия требуют всего этого странного, и профанам приходится верить специалистам этого дела и мириться с какими-то загадочными условиями. Вот почему на сцене средневековые люди почти не говорят, а поют. Они жестикулируют, сидят, ходят, стоят, любят, ненавидят, проклинают, умирают как-то особенно, не по-людски. Их чувства и страсти какие-то странные, почти дикие, а любовь — слащава, проклятия — звероподобны, воздевание рук и биение в грудь — оперны или балетны.

Все это привыкли считать благородным, красивым, классическим в то самое время, когда остатки средневековья в музеях на каждом шагу обличают нелепость такой традиции. Всему виною условия нашего искусства.

Хорошо, мы подчиняемся условиям, но уважать искусство с такими странностями мы не можем. Театр красив, занятен, и мы им забавляемся, не считая его важным, нужным обществу учреждением.

В молодые годы наивная молодежь увлекается театром, в зрелые — заходит в него реже, и в старые — совершенно перестает нуждаться в нем.

Пора пришла вступиться за наше исковерканное искусство и разоблачить актерскую хитрость.

Театр гораздо менее условен, чем другие искусства — живопись, музыка, скульптура и даже литература.

Зап. кн. № 733, л. 12—14.

[«ТАК НАРУШАЕТСЯ ЕСТЕСТВЕННАЯ ПСИХОЛОГИЯ»]

Актеры не переживающие, а представляющие, приучаются благодаря своему ремеслу преувеличивать страсти и их выражение. У них простое удивление превращается в ужас, испуг — в панику, простая серьезность или строгость — в какую-то фатальность, изуверство или проклятие, улыбка — в смех, простое веселье — в конвульсивное истерическое оживление.

Так нарушается естественная постепенная психология. Актер-ремесленник знает, где ему надо пугаться и согласно реплике — сразу пугается. Это неправда и потому неестественно. В жизни испугу предшествуют целые гаммы чувств — удивление, сознание, понимание, испуг, а после растерянность, отчаяние, упадок, слезы и пр. Промежуточные инстанции выпадают, остаются только конечные крайности. К ним нельзя подойти прямо, без подхода, и потому такая игра прямолинейна. Это представление или ломанье, а не правдивое и естественное переживание.

Там же, л. 7

В театре я ненавижу театр.

Зап. кн. № 545, л. 2

РЕЖИССУРА

У нас нет еще настоящих режиссерских традиций, нет выработанных приемов постановок. Что ни пьеса, то новая проба, новый исходный пункт творчества или подход, новые комбинации, новый состав режиссуры. Быть может, это очень хорошо и в этом наша сила. Традиции и академичность — это близкие родственники; избави боже дойти до них.

Я жалею о другом: жаль, что среди этих проб повторяются старые, ненужные ошибки.

Мы не всегда считаемся с психологией творчества режиссеров.

Трудно писать вдвоем пьесу или картину. Этот труд все-таки возможен, но при том условии, что оба творца поймут друг друга до тонкостей. Например... У одних людей творчество исходит или сопровождается хорошим, повышенным настроением. Эти счастливцы творят весело

и бодро. Другие наоборот — творят, раздражаясь и нервясь.

Режиссер не может творить в одиночестве и, в силу товарищеских и светских условий общежития, он принужден насиловать себя в момент творчества ради актера. Он подавляет нервность, чтобы быть терпимым, или до известной степени сдерживает порывы веселья, чтобы не выходить из рамок сценической дисциплины и этики. Если он этого не сделает, то репетиция легко превратится в муку или в веселую забаву для актеров.

На веселье актеры отзываются охотно, но когда творчество возбуждается от раздражения и нервов, актер с большим трудом мирится с этим печальным свойством творца. Тогда режиссер должен себя сдерживать, так как, понятно, не всем подобно покойному Рубинштейну разрешается в момент вдохновения ломать палки о головы музыкантов.

Если бы эта психология была бы в известной мере усвоена артистами, то многие выходки режиссера принимались бы добродушнее.

Конечно, и тут необходимы границы, иначе можно дойти до того, что режиссер будет калечить людей.

Без такого или иного возбуждения талант режиссера не действует.

Зап. кн. № 773, л. 11.

ИЗУЧЕНИЕ ТАЛАНТА

Изучить талант — это значит:

угадать с помощью чувства природу таланта, то есть его свойства и стремления;

оценить с помощью мысли природу таланта, то есть его свойства и стремления.

Эта психическая работа также основана на самочувствии, самоизучении и самокритике артиста в момент творчества.

Душевное состояние и ощущения артиста в момент творчества — называются самочувствием артиста.

Наблюдение, исследование и мысленный анализ своего самочувствия в момент творчества — называются самоизучением.

Анализ своего самочувствия и сопоставление его с впечатлением зрителя — называются самокритикой.

С помощью такой сложной внутренней работы артист изучает и проверяет свой талант, его достоинства и недостатки, его свойства, индивидуальные особенности, его силу, объем, требования и стремления. Изучить талант— это значит понимать его.

Влиять на талант и направлять его можно с помощью творческой воли, чувства и мысли. Эта духовная работа артиста является продолжением изучения таланта.

Влиять на талант — это значит убеждать его.

Направлять талант — это значит увлекать его тем, что важно в создаваемом образе.

Итак, чтоб влиять и направлять талант, надо уметь убеждать его и увлекать.

Можно прибегать к этим средствам убеждения и увлечения только в тех случаях, когда творческий порыв таланта принимает неправильное направление.

Преждевременное вмешательство рассуждений (критицизм) в процесс творчества таланта — опасно (по мнению Петровского) по следующим причинам.

Творческие порывы таланта должны быть инстинктивны и бессознательны. Эта непосредственность таланта делает его творчество правдивым и наивным.

Преждевременное вмешательство рассудочности в непосредственное творчество таланта — лишает его наивности. Такое вмешательство может охладить и даже пресечь творчество.

Поэтому, прежде чем влиять и направлять талант убеждением и увлечением, артист должен угадать и оценить инстинкт творческого порыва своего таланта.

Лишь после того, как он убедится в бессознательной ошибке своего таланта, артист должен сначала повлиять на него убеждением, а потом направить его новым увлечением.

Чтоб влиять на талант убеждением, не охладив его творческого пыла,— нужны воля, такт и знание природы своего таланта.

Чтоб переубедить талант — нужно твердое сознание своей правоты.

Нужна также и сила воли, чтоб вовремя удержать талант от ошибочного влечения.

Сознание ошибки неизбежно повлечет за собой разочарование и временное охлаждение творческого порыва.

Чтобы не пресечь его окончательно, необходим материал для новых, более правильных увлечений таланта.

Поэтому одновременно с убеждением — необходимо направлять творческий порыв таланта новыми увлечениями.

Чтоб направлять талант увлечением, не лишая его непосредственности и наивности,— нужны также большая воля, такт и знание природы своего таланта.

Можно разжечь творческий пыл таланта или красивым намеком, или интересной мыслью, увлекающими фантазию артиста. Этот материал должен дать толчок в новом и более правильном направлении творчества. [...]

Немало разочарований и новых увлечений приходится пережить прежде, чем инстинкт таланта ощупает верный путь для творчества и найдет удовлетворение в своем создании.

Самокритика артиста оценивает это создание и закрепляет его для целого ряда повторений творчества перед толпой зрителей. [...]

Всякий насильственный путь для влияния и направления творчества таланта — бесцелен. Он не только охлаждает творчество, но и уродует природу таланта.

Вне этих природных условий — талант бессилен.

Применяясь к природе таланта, влияя и направляя его, можно укрепить, развить, облагородить и до известной степени расширить творчество таланта.

Зап. кн. № 774, л. 6—8.

[«В НАШЕМ ТВОРЧЕСТВЕ НЕОБХОДИМ АНСАМБЛЬ»]

Все эти исследования определяют творческую волю с точки зрения ее стремления к личному творчеству. Но так как наше искусство заключается не в единичной, а в коллективной работе, то требования настоящего художника-артиста значительно усложняются. Настоящий художник-артист, любящий самое искусство, а не только себя в искусстве, естественно стремится к гармонии всего целого, и потому ему необходимы дружность и общность совместной работы всех представителей коллектива творцов, так как только при такой работе достигается

гармоничный, а следовательно, и художественный результат целого. Другими словами, в нашем творчестве необходим ансамбль, который предъявляет свои требования к драматическому артисту. Наличность таких данных придает и творческой воле несколько новую окраску, иное стремление, то есть стремление быть гармоничной частью целого. Это стремление родственно тому, которое существует у оркестрового музыканта. Не всякий солист-виртуоз способен играть в оркестре и не всякий сценический артист способен быть артистом ансамбля. Этот досадный недостаток в большинстве случаев развивается и поддерживается чисто внешними причинами: тщеславием, желанием личного успеха, самомнением, отсутствием вкуса и проч. Но в редких случаях он зависит и от самого характера воли, способной схватить часть, а не все целое. Поэтому при определении воли надо исследовать и эту ее сторону. Для этого необходимо проследить охоту или способность к совместной работе, к чувству гармонии: насколько такая работа доставляет радость или страдание, насколько для такой работы существуют препятствия, происходящие от неумения ладить с людьми и проч. [...]

Такая работа важна и теперь, когда публика доросла до ансамбля и до понимания целого, до сознания совместной работы режиссера, актера и поэта.

Там же, л. 9

Пусть актеры зададут себе вопрос: что они прежде всего призваны делать в искусстве — играть роли или пьесы?

Зап. кн. № 545, л. 62

ЭТИКА

Этика — учение о нравственности.

Она вырабатывает правильные нравственные устои, которые помогают оберегать человеческую душу от растления и регулируют взаимоотношения отдельных людей и целых государств между собой.

Артист наравне со всеми гражданами обязан знать законы общественной этики и подчиняться им.

Артистическая этика — узкопрофессиональная этика сценических деятелей. Ее основы те же, что и у общественной этики, но они должны быть приспособлены к условиям нашего искусства. Эти условия разнообразны и сложны. Первое из них заключается в коллективности работы поэта, режиссера, артистов, художников, музыкантов, танцоров, гримеров, костюмеров, бутафоров и прочих сценических деятелей. Каждый из них, взятый в отдельности,— самостоятельный творец в отведенной для него области нашего искусства; взятые вместе, они связаны между собой законами художественной гармонии и общей для всех конечной целью творчества. Чтоб урегулировать между собой работу многих творцов и уберечь свободу каждого из них в отдельности,— необходимы нравственные начала, создающие уважение к чужому творчеству, поддерживающие товарищеский дух в общей работе, оберегающие свою и чужую свободу творчества и умеряющие эгоизм и дурные инстинкты каждого из коллективных работников в отдельности.

Эти нравственные начала создает артистическая этика, приспособленная к условиям нашего искусства.

Условия коллективного творчества в нашем искусстве предъявляют ряд требований к сценическим деятелям. Одни из них чисто художественного, а другие — профессионального или ремесленного характера.

Художественные требования при коллективной работе вытекают прежде всего из психологии и из физиологии творчества. Главную роль как в той, так и в другой области играют творческая воля и талант каждого из коллективных творцов сценического искусства. Поэтому прежде всего артистическая этика должна сообразоваться с природой, характером и свойствами творческой воли и таланта. Творческой воле и таланту прежде всего свойственны страстность, увлечение и стремление к творческому действию, и потому первая задача артистической этики заключается в устранении причин, охлаждающих страстность, увлечение и стремление творческой воли, а также препятствий, мешающих действию творческого таланта. На практике артист встречает на своем пути немало таких причин и препятствий, мешающих его творчеству.

В большинстве случаев эти препятствия создают сами сценические деятели, частью благодаря непониманию психологии, физиологии творчества и задач нашего ис-

кусства, частью же из эгоизма, неуважения чужого творчества и неустойчивости нравственных принципов.

Действительность подтверждает этот вывод многими ошибками из сценической практики, сделавшимися обычным явлением в нашем искусстве. Так, например, в театральной жизни считается нормальным явлением подшутить над только что прочитанным произведением поэта, предназначенным для коллективного творчества. Эта шутка, охлаждающая только что зародившееся увлечение, является первым препятствием при развитии процесса «воли». И чем остроумнее шутка — тем сильнее ее яд, тем больше ее успех и популярность, тем шире область ее вредного действия в коллективном творчестве.

Артистическая этика должна объяснить безнравственность такого поступка в художественном отношении.

Еще чаще ряд таких острот направляется по адресу отдельных исполнителей ролей. В этом случае действие шуток вдвойне вредно, так как они не только охлаждают увлечение, но и создают препятствие для артиста при воплощении им роли, так как острота и яд удачной шутки создают новые препятствия в творчестве артиста, порождают конфуз, застенчивость и прочие явления, парализующие волю и талант.

Третье обычное явление в практике коллективного творчества заключается в инертности артистов и других сценических деятелей при начальном развитии творческих процессов. Это одно из самых опасных и мучительных явлений в практике нашего искусства.

Зародившееся творческое увлечение — неустойчиво в первое время своего развития, но вместе с тем — оно наиболее чисто, девственно, свежо и жизнеспособно в этот первый период своего зарождения. Кроме того, нельзя вернуть чистоты и свежести раз утраченного творческого увлечения, подобно тому, как нельзя вернуть потерянной девственности, как нельзя разгладить лепестков измятой розы. Поэтому всякий зародыш творческого хотения у каждого из коллективных творцов в отдельности должен быть для общей пользы тщательно оберегаем всеми участниками совместной созидательной работы. Вовремя поддержанное творческое хотение укрепляется благодаря привычке, а окрепнув — оно быстро развивается.

Такое взаимное поощрение зарождающихся творческих хотений служит наиболее сильным возбудителем творческих процессов при коллективном творчестве и в то же время, в конечном результате, оно способствует сохранению свежести, цельности и жизнеспособности сценического создания. К сожалению, в действительности случается иначе. Увлекшись произведением поэта и получив роль, артист в большинстве случаев откладывает ее в сторону и ждет вдохновения, наивно убежденный, благодаря необъяснимо вкоренившимся предрассудкам, что вдохновение рождается случайно, помимо воли самого артиста и условий, его окружающих. Естественно, что острота творческого увлечения скоро притупляется и незаметно для самого артиста сменяется апатией, которая все более и более усиливается от бесплодных репетиций, больше всего ослабляющих творческое хотение. Насколько важна общая дружная работа для возбуждения творческих процессов, настолько пагубно для них отсутствие общности при коллективном творчестве, так как ничто так сильно не охлаждает страстности волевого стремления, как апатия при совместной творческой работе. Кроме того, апатия при коллективном творчестве заразительна. Она развивается с необыкновенной быстротой и доходит до крайних пределов. При таком состоянии коллективных работников творчество останавливается на мертвой точке, с которой уже его не может сдвинуть ни энергия режиссеров, пытающихся вновь разжечь угасшее творческое увлечение, ни личные старания самих коллективных работников. Все эти лица в конце концов становятся жертвами развившегося общего стадного настроения творческой апатии. Нужен случай, чтоб подогреть когда-то свежее, девственное и жизнеспособное творческое увлечение. Но случай не всегда приходит, а плоды искусственного увлечения — подобно второй молодости — лишены жизнеспособности и аромата настоящей поэзии. В лучшем случае их можно сравнить с измятой и увядающей розой, но чаще всего они напоминают пережаренное и подогретое кушание. Лишено свежести и аромата.

Такое отношение к творчеству грешно не только в художественном отношении, но и в товарищеском, и в отношении общественной этики (перед режиссером, отдающим лучшие частицы души, перед театром, терпящим убытки, перед публикой, перед товарищами-артистами).

Некоторые артисты гордятся тем, что они только на генеральной репетиции вдохновляются. Это происходит от слабости воли. Нужна обстановка спектакля, чтобы ее возбудить. Это происходит потому, что такие артисты творят за счет других лиц. Трудно создать атмосферу пьесы, но зажить в приготовленной атмосфере, когда ничего не сделал для ее создания,— это значит пользоваться даровщиной.

Зап. кн. № 774, л. 22—24.

ЭТИКА, ИЛИ АТМОСФЕРА ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТАЛАНТА

Ложное общественное положение, ненормальность актерской работы и другие отрицательные условия нашего дела толкают артиста по опасному пути, богатому соблазном, по пути, опасному для актера и человека со стороны его чистоты и нравственности. Всякий артист не избежит этого пути. Все эти соблазны, подобно чистилищу, удачно пройденные, приводят, наконец, искушенного и очищенного от искушения артиста к любви чистого искусства (о которой говорит и Щепкин).

Вот этот путь:

1. Экстаз перед непонятным и таинственным творчеством у новичка.

2. Робость и растерянность при непривычке к нашему делу.

3. Увлечение и поклонение (психопатия) славе другого (бессознательная зависть ему под видом увлечения его талантом и искусством). Слава и популярность принимаются за талант.

4. Как следствие: подражание не таланту (которому нельзя подражать), а дурным сторонам, то есть самоуверенности, апломбу, презрению к другим, позе знаменитости, нередко раздутой. Или наоборот: увлечение скромностью истинного художника не со стороны его спокойного отношения к известности, происходящей от чистой любви к искусству, а со стороны чисто внешней, как красивого контраста скромности с популярностью, то есть со стороны красивой позы (которая в действительности совершенно отсутствует у настоящего артиста).

5. Увлечение ложно понятой свободой в искусстве. Лень, быстрое утомление (а не возбуждение от творчества), ослабление творческой воли, теория о нутре и вдохновении, чисто внешнее кокетство, забота о красоте наружности, одежде, манере держаться, жажда оригинальности, часто безвкусной, ради того, чтоб выделиться из серой толпы.

Искание оригинальности мысли и чувства, отчасти ради оправдания недостатков, отчасти ради оригинальности своей личности.

6. Отчаяние, разочарование и апатия творческой воли от неуспеха сменяются истерической работой и энергией при успехе. То и другое не как следствие любви чистого искусства, а как следствие жажды популярности.

7. Ложное направление творчества в сторону успеха, а не в интересах чистого искусства.

8. Провал и, как следствие его и оскорбленного самолюбия,— презрение к чужому мнению, игра в одиночество, в непонятность и неоцененность, возвеличивание себя для собственного оправдания и утешения. Разочарование не в себе, а в других и в искусстве. Возвеличивание отдельных лиц и мнений, щекочущих самолюбие.

9. Успех и, как следствие его,— самовозвеличение, самолюбование, презрение к другому, как высшего к низшему. Презрение к льстецам, презрение к непонимающим и критикующим как недостойным понимания его величия.

10. Увлечение популярностью. Жажда ее. Искание случая для ее проявления. Вызов похвал и признаков популярности. Погоня за нею, карточки, реклама, рецензии. Коллекция рецензий, венков, подношений и всяких доказательств популярности. Привычка говорить о себе, прикрасы и вранье об успехе, преувеличение его и своего таланта.

Необходимость лести, обожания и успеха. Нетерпимость к чужому мнению и критике.

Незаметное изменение компании — истинные ценители сменяются льстецами. Отравленная атмосфера. Отравление таланта и вкуса, ложное их направление. Незаметное падение искусства, стремление к позе, аффектации, безвкусной оригинальности. Удаление от образцов природы, приближение ко всему мишурно-театральному. Общее падение художественного вкуса во всем. Полная глухота к критике и к самоизучению и ана-

лизу. Новая точка зрения на искусство и творчество (со стороны самопрославления).

11. Распущенность, карты, пьянство, женщины, нажива (оценка себя на деньги из тщеславия), избалованность нравственная и внешняя, пошлый шик и расширение потребностей, измена всем этическим правилам, которые якобы сковывают свободу творчества, а в действительности мешают самопоклонению и заставляют работать. Прославление собственного порыва и вдохновения.

12. Растерянность и испуг при первых неуспехах. Нетерпимость (болезненная) к критике. Попытка вернуть популярность всеми незаконными средствами (кроме средств настоящего искусства). Разочарование в себе и самоубийство, или пьянство, или разочарование в публике и отъезд за границу. Мечты о всемирной славе или необычном успехе преступными для искусства средствами.

Зап. кн. № 773, л. 65—66.

ПРАВИЛЬНАЯ ЭТИКА

Оберегать волю и талант от растлевающих начал. Удерживать их в здоровой атмосфере.

Чтоб уберечь волю и талант от растлевающих начал и создать для них здоровую атмосферу, необходимо прежде всего знать те условия, которые действуют на него разрушительно.

Жизнь артиста изобилует такими условиями.

С одной стороны, создавшееся у нас *общественное положение* дурно влияет на волю и талант в моральном отношении; с другой же стороны, *плохие условия артистической работы* губительны для них и создают вредную атмосферу.

Общественное положение артиста — ненормально.

Его роль и значение в нашей жизни поняты немногими.

Большинство думает, что театр существует для прихоти общества.

Этот предрассудок уцелел от прошлого не только благодаря эстетической невоспитанности общества, но

также и по вине самих артистов, еще не осознавших своей миссии.

Ложное общественное положение артиста породило компромиссы и ошибки.

Время и привычки узаконили их.

Бесцеремонность общества по отношению к артистам сделалась нормальным явлением.

Артисты потеряли самостоятельность и поступили в услужение к толпе.

Эта ненормальность явилась источником для целого ряда артистических компромиссов, которые нашли в театре удобную почву для своего развития.

Всякий компромисс сам по себе соблазнителен, так как он потакает низменным страстям, преобладающим в человеке.

В атмосфере лести, тщеславия и поклонения, которыми окружен артист, сила соблазна обостряется. К тому же материальное благосостояние артиста находится в зависимости от успеха, а сам успех — в зависимости от прихоти толпы, любящей создавать себе кумиров и низвергать их.

Зап. кн. № 774, л. 19.

Этика устанавливает нравственные устои, а дисциплина помогает их выполнению.

РЕМЕСЛЕННАЯ ДИСЦИПЛИНА

Коллективное творчество требует точности.

Опаздывания. Незнание ролей, лень, невнимательное приготовление дома к репетиции.

Записывание замечаний, строгость репетиций.

Режиссер — сознательный капитан; подчинение власти режиссера — поддержание его авторитета, подчинение сценическому порядку (в противном случае — опасность для жизни).

Всякие этические проступки. Пьянство, грубость, неподчинение, разговоры и ходьба на репетиции, шуточки (Садовский), остроты, копировка, флирт, интриги, зависть, задерживание антракта, дутый успех, реклама, заигрывание с публикой, лишняя болтливость, амикошонст-

во (примеры Кронека), шутки на сцене, шум за сценой. Рассеивание актера перед выходом.

Запрещение всяких разговоров на сцене, ходьбы и стука каблуков по полу. Беречь костюмы, парики, бутафорию. Сдавать их в указанное место. Засиживание после спектакля, клуб из закулисья. Таскание знакомых за кулисы. Похабные анекдоты.

Ремесленная дисциплина требует двух отношений: за кулисами — товарищеского, а перейдя порог сцены — того самого отношения, которое существует между прокурором и защитником или между епископом и дьяконом, между директором банка и его подчиненными (хотя все эти люди — друзья между собой).

Актер русский избрал для себя несколько отговорок: русская свобода (а не немецкая педантичность), русское вдохновение (а не иностранная выучка). И с помощью этих отговорок он распускается до того, что является пьяным перед публикой. А что если пьяный дьячок будет петь на клиросе, или пьяный дьякон опрокинет причастие, или пьяный прокурор упадет на кафедре? Пьяный профессор? Почему же пьяный актер может падать на сцене, и это приписывается его свободе и гению? Сколько Мочалов наделал зла, Кин — тоже. Но это вопрос: был ли Мочалов таким, как пишут? Выходил ли он пьяный на сцену во времена железной дисциплины? Несомненно другое, что Сальвини, Росси, Дузе и другие авторитеты — страшные враги распущенности и приписывают ее не гению, а бездарности.

Разница между русским и иностранным актером. Кроме милых афоризмов о русской свободе и гении эти распущенные люди имеют такой прием. Когда нужно — сноситься на авторитет Сальвини, а когда невыгодно — говорить, что они [не] иностранцы и сноситься на русскую свободу. Пора бросить эту детскую шутку. Все отлично знают теперь, что такое варварские отговорки распущенности и что такое — требования искусства.

Между педантизмом немца и русской распущенностью есть середина. Шекспир писал по заказу — это не портило его гения, а актер создан для того, чтоб играть всегда не только на заказанную тему, но и в заказанное время. Ему по роду его ремесла более, чем кому другому, необходима ремесленная и художественная дисциплина. Всякая отговорка ведет к тому, что актер плохо выполняет свое дело. Чехов, Толстой говорят: надо каж-

дый день работать; пианист и скрипач каждый день в определенное время делают сольфеджио. Почему же актер может играть только тогда, когда ему хочется?

Надо выработать: за кулисами — одно настроение, перейдя порог — другое.

Опаздывать к началу сезона — некорпоративно. Разрушает планы, энергию.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДИСЦИПЛИНА

Небрежничание в костюмировке, гримировке. Актерский тон: кое-как и быстро гримироваться (Калужский). Своевольно изменять костюм, добавлять к нему, подшивание и подкалыванис костюма по своему дамскому вкусу и в ущерб общему стилю. Игра спустя рукава от отсутствия якобы вдохновения.

Хаазе, Кайнц до старости интересовались искусством. Ни одного завистливого актерского слова. Наши гастроли — праздник, просвет в искусстве.

Готовиться к роли с утра (Федотова, Ермолова). Нельзя жить в трактире, а по вечерам на возвышении Бранда. Какие мысли в голове, такие их и удовлетворяют. Пусть Мочалов мог смешивать трактир и искусство, но не все Мочаловы.

Приниматься за роль сразу, когда еще она не потеряла своего аромата, то есть свежа в впечатлении. Потом — поздно, так как свежести впечатления не вернуть.

Одна роль не идет — значит, реплики даются неправильно, и остальные актеры страдают. Это их путает, направляет в ложную сторону. Это новое преступление против товарищеской коллективной работы.

...Один актер путает и режиссера, который должен проделывать с ним то, что ему надлежит делать у себя дома. А ведь режиссер один, а актеров триста. Не может один человек работать за всех. Кроме того, такая задержка, в свою очередь, изнашивает свежесть впечатления и самого режиссера, которой вернуть нельзя. Спутавшись в своих едва ощупываемых планах, режиссер должен искать новый. То, что уж сработано было с добросовестными актерами, вновь переделывается. Опять роль и пьеса, то есть свежесть впечатления, мнется. Всем надо освежать их, то есть отрешиться от набитых впечатлений и создавать новый план и новые увлечения;

и так — без конца. И все оттого, что один человек ленится. На деле бывает так, что некоторым актерам режиссер обязан по пять — десять раз повторять одно и то же замечание. Представьте, что каждому из актеров придется повторять только одно и то же замечание по десять раз. Если на сцене не триста, как бывает, а сто человек,— ведь это тысяча замечаний-повторений. А если таких мест в роли, то есть в пяти актах, окажется десять, двадцать — это двадцать тысяч замечаний. Попробуйте объяснять двадцать тысяч раз все те же избитые и разжеванные вещи. Есть от чего возненавидеть пьесу. На практике такое отношение стало правилом. Замечания режиссера не ставятся в грош. Когда их требуешь записывать, говорят: я — педант. Записывают и теряют записки на том же месте, где они сделаны. Решительно такое отношение — истязание, глумление, насмешка.

Режиссер по своему положению должен ради пользы дела — охранения актеров — быть в привилегированных условиях. Когда один человек обслуживает триста, он должен иметь средство поспеть на всех. Это средство — дисциплина и власть, право. Эта дисциплина не ради властолюбия, а ради необходимости. Если актеры настолько некультурны, что сами не создают этой дисциплины для режиссера и для своей же пользы, тогда, как это ни грустно, как ни нежелательно и вредно,— остается или а) совершенно отказаться от коллективного и гармоничного творчества и ставить пьесу по общетеатральному шаблону, то есть кое-что случайно вышло, кое-что не удалось. В общем же прилично. Смотреть можно, хотя автора узнать нельзя. Или б) добиться дисциплины репрессивными мерами. Как ни плоха такая несознательная насильственная дисциплина, но она лучше, чем отсутствие ее, так как при отсутствии [дисциплины] коллективная сценическая работа вообще немыслима...

Зап. кн. № 628, л. 36—40.

ОТВЕТ ТРЕТЕЙСКИМ СУДЬЯМ ПО ДЕЛУ КОМИССАРЖЕВСКОЙ И МЕЙЕРХОЛЬДА

Я благодарю господ членов третейского суда по делу г-жи В. Ф. Комиссаржевской и г-на В. Э. Мейерхольда за оказанное мне доверие.

К сожалению, сценические деятели еще не сгруппировались в корпорацию и не выработали правильной этики, которой можно было бы руководствоваться, и потому каждый актер создает свои обычаи и правила. Так, например, в одних театрах условия с артистами закрепляются контрактами с неустойками. Существование последних свидетельствует о том, что расторжение условий считается нравственно и юридически возможным.

В других театрах, как, например, в Московском Художественном, условия с артистами заключаются на честном слове, а контракт, намекающий на взаимное недоверие сторон, считается оскорбительным. При таком соглашении нравственные отношения сторон тоньше, и расторжение условий затруднительнее.

Тем не менее и в последнем случае оно возможно, так как нет таких условий, которые связывали бы людей неразрывными узами, доводя взаимоотношения их до степени порабощения.

Даже условия между Антонием и Шейлоком, подписанные кровью, оказались непрочными.

Поводом для расторжения нравственных условий прежде всего может служить препятствие к совместной работе. Бесцельно настаивать на невозможном. Принципиальное несогласие артистов в задачах и стремлениях искусства — это важное препятствие для совместной работы. Если артисты не находят в своей душе уступок,— это препятствие становится невозможным для общей работы. Нельзя творить против воли. При всяком творчестве можно убеждать, но нельзя насиловать.

Может ли принципиальное несогласие в вопросах искусства оскорбить ту или другую спорящую сторону?

Думаю, что нет.

Остается форма при расторжении нравственных условий. В ней заключается вся трудность. Прежде всего материальные условия должны быть выполнены с безупречной точностью и деликатностью.

Самая деликатная форма — уплатить долг и вернуть свободу действия, так как нет более унизительной роли, чем та, которая заставляет устраненного от дела работника ежемесячно приходить за жалованием и быть лишенным права работать даже на стороне.

Едва ли самолюбие отстраненного от дела артиста позволит ему настаивать на дальнейшей работе и посещении театра.

Это невозможно ни в нравственном, ни в практическом отношении.

Присутствие в труппе человека, несогласного с задачами театра, опасно и вредно для дела.

Можно ли фактически и не явно удалить из труппы столь важное лицо, как режиссер?

Думаю, что такое неявное удаление невозможно.

Кроме того, всякий секрет, который нельзя скрыть, смешон и потому оскорбителен.

Очень жалею, что при отсутствии правил этики я не мог дать прямого ответа на поставленные вопросы.

В этом письме я мог руководствоваться только личной практикой и взглядами того дела, которому я служу.

Зап. кн. № 773, л. 41—43.

[ПИСЬМО ВЛ. И. НЕМИРОВИЧУ-ДАНЧЕНКО. Февраль [?] 1908 г.]

Дорогой Владимир Иванович!

...Постарайтесь принять это письмо с тем же простым и хорошим чувством, с которым оно написано. Я посылаю письмо раньше, чем предполагал. Причина этой поспешности выяснится в самом конце.

Вот в чем дело.

Голубчик,— отпустите меня из директоров и из пайщиков. Я останусь вкладчиком, режиссером, актером, буду исполнять всякие поручения, буду работать больше, чем я работаю теперь, и буду чувствовать себя свободным и счастливым.

Подумайте, ведь то же самое ждет и Вас: Вы будете свободны и самостоятельны. Неужели нужны еще новые мучительные для обоих пробы, чтоб убедиться в том, что мы настолько разные люди, что никогда не сойдемся ни на одном пункте.

До сих пор единственным пунктом нашего слияния было уважение перед трудом, которое мы вкладываем в дело. Но и этот пункт — рушился. Мы тащим дело в разные стороны и разрываем его.

Это преступно.

Супруги имеют развод, любовники, друзья порывают связи, чтоб не отравлять друг другу жизни. Неужели мы

[не] найдем modus vivendi [1], при котором нам не приходилось бы брать на душу самого большого греха, портить другому человеку существование.

Чтоб устроить эти новые отношения, надо прежде всего расстаться.

Не хочу ни играть в благородство, ни скромничать. Уступить должен я, так как я директор без обязанностей и пайщик без влияния.

Раз что я уйду из этих должностей, театр ни на один день не изменит своего течения.

Раз что уйдете Вы — театр перестанет существовать.

Этого мало — я не могу и не имею права оставаться в этих должностях. Не могу потому, что официальные должности без всяких обязанностей и прав, без всякой возможности проводить свои идеалы в жизнь — оскорбительны и нестерпимы. Не имею права быть пайщиком и директором потому, что моя семья, торговое положение и материальные средства не позволяют мне оставаться в фальшивом и опасном положении, в котором я нахожусь теперь.

Я один из немногих фактически кредитоспособных людей в товариществе. Имею ли я право рисковать тем, чего не имею. Риск огромный. Он грозит полным разорением всей семьи, он грозит еще и тем, что я не оправдаю доверия биржи и скомпрометирую торговое дело, которое славится 150 лет своей порядочностью. Будьте справедливы и признайтесь, что я не имею права на такой риск. Не думайте, чтобы я хотел уклониться от участия в убытках в случае краха. Я готов дать обязательство принять участие в убытках в весьма крупной для меня и определенной сумме.

Итак: при теперешних условиях я не могу и не имею права занимать указанные должности.

Нельзя ли изменить условия так, чтоб я мог нести этот риск? Что нужно для этого? Во-первых, диктаторскую власть. Это понятно. Если я рискую, то я и распоряжаюсь. Или, во-вторых,— слепое доверие к тем, кто ведет дело. Быть диктатором я не могу, не хочу и не умею. В этой роли я сам себе не верю. Я зарвусь. Слепого доверия, несмотря на взаимное уважение, не может быть там, где люди не сходятся ни в одном пункте. Исхода нет никакого до тех пор, пока не признается то, что

---

[1] Образ жизни, способ существования (*лат.*).

естественно и создано самим делом. Поставьте меня в эти естественные условия дела, и все пойдет, как по маслу, с какой бы стороны Вы ни рассматривали новую мою позицию.

1. Я нужен театру на известные роли как актер.

2. Я нужен театру на одну-две постановки как режиссер.

3. Иногда бывает нужен мой деловой такт и предусмотрительность. Все это останется при мне в новой роли. Нужен я театру — меня позвали, не нужен — я сижу дома.

После вышесказанного Вами в одном из писем этого года мнения обо мне легко предположить с Вашей стороны сомнение: приду ли я в нужный момент, когда я освобожусь от обязанностей и ответственности.

Правда, что в устранении этого сомнения я бессилен, если вся моя жизнь и деятельность недостаточно убедительны. В ответ на это положение можно задать один вопрос: нужен ли Вам и делу человек, который внушает такие сомнения?

Как видите, я пишу письмо не сгоряча, а годами обдумав, проверив и применив к делу себя самого.

Как видите, я не требую, а дружески прошу оказать мне помощь.

Как видите, я никого не обвиняю, а скорее, признаю себя виновным.

Из этого, мне кажется, легко заключить, что я пишу это письмо с хорошим чувством и жду от Вас такого же отношения ко мне.

Я очень многим обязан Вам и буду благодарным, очень многое люблю и ценю в Вас.

Пусть эти чувства связывают нас если не узами тесной дружбы, то узами благодарных воспоминаний и уважения. Расстанемся друзьями для того, чтобы потом не расходиться никогда участниками общего мирового дела. Поддерживать его наша гражданская обязанность. Разрушать его — варварское преступление.

Конечно, до окончания сезона никто не будет знать об этом письме (кроме моей и, вероятно, Вашей жены). До окончания сезона все останется по-старому.

Пишу это теперь, а не после ввиду предложения Нелидова, так как не могу взять на себя ответственность в том случае, если по Вашему убеждению он кажется

[не] нужным для театра. Взвесьте его предложение в связи с этим письмом.

От обсуждения вопроса о Нелидове я, естественно, устраняю себя этим письмом.

Передаю лишь те сведения, которые я узнал случайно от солидного человека. Нелидов считается в беговом или скаковом обществе человеком очень честным в материальном отношении.

Зап. кн. № 746, л. 41—46.

[«МХТ ВОЗНИК НЕ ДЛЯ ТОГО...»]

Московский Художественный общедоступный театр возник не для того, чтоб разрушать старое, как думают некоторые лица. Он создался, чтобы продолжить то, что мы считали прекрасным в русском сценическом искусстве. Прекраснее всего в нем завет Щепкина — «берите образцы из жизни», и мы хотели сделать этот завет художественной правды своим девизом.

Современная русская публика любит театр не только как зрелище.

Ложь или «нас возвышающий обман» не могут послужить основой прекрасного в искусстве, особенно теперь, когда русский зритель перестал быть наивным. Но труднее всего быть правдивым и простым в искусстве. Чтоб познать художественную правду, нужен не только талант, но и большое знание и работа. А художественная простота — результат богатой фантазии. Нельзя с ней смешивать другую простоту, происходящую от бедности фантазии.

Итак, цель, поставленная основателями Московского Художественного театра, прекрасна, но она в высокой степени трудна для выполнения, так как [мы] стремились к высшей форме нашего искусства. Эта прекрасная цель была с любовью вручена труппе, которая составилась из любителей, только что кончивших курс учеников и из молодых провинциальных артистов.

Насколько сильны их таланты — судить не нам. В желании же их работать им отказать нельзя. С 15 июля по 14 октября [18]98 г. в подмосковном местечке Пушкино в наскоро выстроенном сарае под раскаленной железной крышей, при исключительной сорокаградусной жаре происходила такая работа, которую нельзя выдержать два раза в жизни. От $10^1/_2$ до 4 ч.— репетиции целой тра-

гедии, например, «Царя Федора», а вечером от 7 до 11 ч.— репетиции другой трагедии вроде «Шейлока» или «Антигоны».

И так — каждый день.

Если прибавить к этому отсутствие самых необходимых условий работы и еще не организованной администрации, недостаток материальных средств, холод или жару, бивуачную жизнь, путешествия из Москвы в Пушкино тех лиц, которые не могли основаться в самом Пушкине, скитальческая жизнь за отсутствием постоянного театра, разбросанность мастерских, производивших монтировочные работы, сомнения и страх взятой на себя ответственности, полную неопытность и неподготовленность молодой труппы и высокие, непосильные требования русской публики, видевшей лучшее, что есть в Европе,— станет понятна душевная тревога и трудность возложенной на труппу задачи.

Выполнить ее сразу было невозможно, не выполнить же ее сразу и хорошо — было равносильно погибели, так как зритель, приходящий в театр, понятно, интересуется лишь результатом, а не самой работой. Если хорошо — он хлопает, если плохо — он скучает и не приходит вновь. Едва ли кто-нибудь согласится быть обстановкой, декорумом для создания той атмосферы спектакля, в которой только и может вырабатываться молодой артист. Это одно из тяжелых условий нашего искусства.

Итак, чтобы существовать, нам необходимо было во что бы то ни стало иметь успех и обмануть публику, уверив ее, что мы настоящие готовые артисты, хотя мы сами в то время отлично понимали, что мы начинающие артисты, еще не испытывавшие своих сил, не познавшие своих талантов и не поработавшие над ними долгими годами.

Вот при каких условиях 14 октября [18]98 г. впервые раздвинулся наш серый занавес. Чересчур блестящие костюмы, излишняя пестрота, крик, отсутствие уверенности, выдержки и артистического спокойствия, излишняя дерганость и нервность — извинительны. Слишком непосильные для молодых артистических натур требования предъявил к ним первый публичный экзамен, от которого зависела судьба целой корпорации людей.

Победа сулила светлое будущее, провал — скитальческую жизнь в провинциальной глуши.

Зап. кн. № 545, л. 2—3.

[ИЗ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ К ОТЧЕТУ О ДЕСЯТИЛЕТНЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА]

...Ко времени основания театра русское искусство достигло большой высоты и имело свою прекрасную историю. Оно доросло до традиций Щепкина — «берите образцы из жизни». Наши воспитатели, ученики Щепкина — Шумский, Самарин, Медведева, Ермолова, Ленский, Федотова и проч.— развивали гениальный завет своего учителя. Но в течение десяти лет знаменитый Малый театр получал дурную пищу, и большие таланты применялись к маленьким задачам. Легкие французские комедии заполонили репертуар. Не было повода для настоящих артистических подъемов, и традиция Щепкина если и не забылась совсем, то редко применялась, так как в царившем репертуаре не требовалось ни простоты, ни правды, и все было ложь. Нечего было черпать из жизни и обновлять искусство, и потому пробавлялись приемом, хорошей школой. Они скоро застыли и обратились в рутину. В то время произведения, вроде «Лакомый кусочек», «Шалость», имели громадный успех, а «Чайки» Чехова не могли оценить. Русский театр — по самой природе реалистический — превратился в условный, деланный, придуманный, иностранные шутки приспособлялись к русскому помещичьему быту и разыгрывались русскими актерами.

Потом появился романтизм. Он был театрально пышен и картинен. [...]

Этот старый, переведенный с иностранного языка романтизм не оставил после себя следов в искусстве. Он лишь укрепил театральность и отвлек в сторону от намеченной Щепкиным цели. Такой романтизм не давал образцов из жизни, так как сама жизнь тех времен была менее всего романтична. Люди обратились к нему не потому, что в их душе горел настоящий экстаз, а потому, что хотелось уйти от окружающей апатии и бездействия, и потому люди придумывали, воображали себя романтиками.

Театр заблудился в России в то самое время, когда на Западе росли и процветали Ибсены, Стриндберги, Гауптманы, а у нас страдал в тиши Чехов и ярко блестел

талант Толстого. Давно ли то время, когда все кричали, что «Власть тьмы» — нехудожественна, что нельзя изображать грязь на сцене хотя бы для того, чтоб показать чистое сердце Акима. Давно ли говорили, что Чехов несценичен, так как он не следует сценическим условностям, по которым писались груды пьес, от которых теперь не осталось даже и воспоминаний. Театр так ушел в сторону от намеченного Щепкиным пути, что он не заметил исторического значения мейнингенской труппы и не оценил ее по достоинству. Мейнингенцы впервые привезли настоящего Шиллера во всем его целом, а не в одной заглавной роли. Огромные полотна их больших картин врезались в память, но большинство не видело ничего, кроме стукающих дверей и лязга оружия. Не оценили по заслугам и великолепного Теллера, незабываемого Кассия, Мальволио и проч.

Пережив все это в искусстве и предчувствуя иной, обновленный театр, учредители и участники Художественного театра не удовлетворялись тем, что им представляла действительность. Они тянулись к тому, чего в то время не были в состоянии сделать.

Другими словами, Художественный театр возник не для того, чтоб уничтожить старое, но для того, чтоб восстановить и продлить его.

Завет Щепкина — это высшая форма искусства. Чтоб брать художественные и ценные образцы из жизни и приносить их на сцену, нужна высокая артистичность и совершенная техника. Они не даются сразу, а развиваются годами. Формы всегда легче изменить, чем содержание. Форма — заметнее, нагляднее, резче, крикливее. Естественно, что простолюдин, который хочет походить на аристократа, прежде всего и легче всего меняет костюм, внешность. Изменить душу и перевоспитать ее заново не так легко. Вот почему от многих тонких и правильных духовных стремлений оставалась у нас одна пышная форма. Эти планы были в то время непосильны для начинающих любителей и учеников без техники и без... [*запись обрывается*].

Зап. кн. № 774, л. 101—102.

[ЗАМЕТКИ О ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ]

Не подлежит сомнению, что отношения прессы к актерам и актеров к прессе — ненормальны. В этом повинны и та и другая сторона. Одни нередко забывают о том, что критик должен быть другом искусства, а не отдельного его служителя. Другие критики напрасно увлекаются ролью прокурора и обличителя, опьяняясь той силой, которую дает им печатное слово.

Хорошие критики родятся веками, потому что от них требуется слишком много. Чтоб быть хорошим критиком в нашем искусстве, надо совмещать в себе многие таланты и качества. Прежде всего надо быть художником с прекрасным художественным и литературным вкусом, надо самому быть и литератором, прекрасно владеющим словом и пером, надо иметь большие научные и литературные познания, нужна большая чуткость и отзывчивость, нужно большое воображение, нужно тончайшее теоретическое и практическое знание техники нашего искусства, как и техники драматургии. Необходимо знание всей механики сценического дела и условий театрального предприятия, нужно знание психологии творчества поэта и артиста, нужен большой опыт, нужно до последней степени беспристрастие, искренняя любовь к нашему искусству, нужно знакомство и изучение литературы и сценического искусства других народов и веков,— и проч. и проч. Нужна высокая порядочность при той силе, которой располагает критик в печатном слове. Все эти таланты, качества и знания должен совмещать в себе один человек. Удивительно ли после этого, что хорошие критики так редки...

Было бы весьма полезно, если бы господа критики, прежде чем судить об актере, до тонкости изучили его искусство, его самочувствие при творчестве, его технику и все те орудия и средства, которыми располагает театр. Я думаю, что о том же мечтает и драматург. Было бы полезно установить этику отношений критика, поэта и артиста. Теперь она совершенно отсутствует. Актер не огражден ничем от печатных нападок в такой отвлеченной и бездоказательной области, как эфемерное творчество артиста (установление третейского суда). Было бы полезно, чтоб газеты раз и навсегда отказались от помещения личных мнений и впечатлений и требовали бы доводов и оснований при критике чужого творчества и бо-

лее деликатного отношения к тяжелому труду актера, не огражденного от произвола толпы и печати.

Было бы интересно сделать опыт: разбивать критиков на две части. Пусть критики пишут протоколы, составленные из заседаний нескольких лиц.

Было бы полезно, чтобы для всех учреждений были бы одни и те же мерки. Нельзя для каждого театра иметь свой аршин. Для одних, более симпатичных — аршин покороче, для других — длиннее.

С той же целью было бы полезно, чтоб критика сообразовывалась с работой и положенным трудом. Рядовой спектакль, поставленный без всякого плана, по обычному трафарету, судится так же поверхностно, как и другой спектакль, поставленный по широкому плану, с поисками нового, с участием целой корпорации людей, работающих самым добросовестным образом при участии специальных лиц. Труд, положенный на такое творчество, заслуживает большего внимания и вдумчивости. О такой работе целой корпорации людей в течение месяцев следует судить осмотрительнее. Мы же знаем, что, наоборот, такая работа вызывает лишь озлобление. Критик приходит в театр с саженным аршином и требует исполнения несбыточных надежд. О таких спектаклях судят, не выходя из театра.

Я сам видел, как писалась критика на стене театра о пьесе, над которой целая корпорация людей, в поисках новых тонов, работала месяцами.

В результате за все труды театра мы узнаем из критик не более того, до чего мы сами договорились после первой беседы.

Зап. кн. № 773, л. 28, 31—32.

Когда человек, смотря по настроению, в добрых или злых тонах высказывает свое мнение или впечатление о спектакле,— это еще не есть критика. Такое мнение должно высказываться от своего имени: «Я нахожу, я думаю». Такой критик не имеет права писать от всей публики и говорить: «Мы находим, мы думаем». Лично я как часть публики не даю ему своего голоса и не считаю его своим выразителем.

Зап. кн. № 545, л. 2.

Вот еще один из подлых приемов критики. Чтоб умалить актера и раз навсегда обесценить его заслуги, за ним признают открыто и чаще, чем нужно, повторяют: этот актер сроднился с Островским или Гоголем (только?!), он воплотил этих авторов. Через несколько времени кличка — актер Островского или Гоголя — становится укором актеру, орудием против него во всех тех случаях, когда актер не добьется такого же совершенства при воплощении других авторов, как, например, Шекспира или Гёте.

— Не смешно ли, актер Островского или Гоголя берется за мировые образы бессмертного гения... И т. д.

Как будто мало передать гений Островского и Гоголя. Как будто позорно, передавая прекрасно Островского и Гоголя, в то же время прилично играть Шекспира, как будто это не новое доказательство широты таланта.

Все это делается с недобрым чувством к актеру и с мелкой целью показать свое знание и понимание искусства. Критик, который не понимает заслуги актера, умеющего передавать блестяще гений Островского и Гоголя и прилично подходить к гению Шекспира,— ничего не понимает в нашем искусстве. Это или подлость или безграмотность.

Зап. кн. № 773, л. 70.

Образец подтасовки и незнания пьесы.

«P. S. Кстати. Я получил любопытное письмо от одного режиссера: «Желаю учиться у г. Станиславского, и потому хотел бы через посредство вашего журнала уяснить некоторые несообразности, то есть моему бедному уму кажущиеся несообразностями в постановке «Синей птицы». Если вы изволите помнить, в первой картине детишки видят елку. Значит, рождество. Ну вот. Совершают они свое ночное путешествие и приходят домой. А ландшафт летний—почему? И еще: видят дети через окно — елку — значит напротив дома. По плану же декораций выходит, что растет там лес. Скажете: сказка. Но в сказке хорошо перепутывать действительность с фантазией, а не просто фантазировать как угодно... Хочу учиться, а не понимаю».

— Замечательная наглость и уверенность автора. Если б он спросил себя, точно так же как и пишущий режиссер (который существует только в фантазии Кугеля): где живут лесники, в городе или в лесу? Что находится перед их окнами — дома или деревья? Так и указано у автора. Во сне же дети видят не только елку и дома, а даже царство неродившихся. Почему же это не удивляет г. несуществующего режиссера? Тоже неостроумно не понять — почему дети возвращаются летом. Потому что критик не понял, что сон кончается в последней картине, а не в прощании. Детям кажется, что после столь долгого путешествия и приключений настала весна. Так помечено у автора.

Зап. кн. № 545, л. 88.

Когда хвалят — приятно, когда ругают — целый день чувствуешь себя не в духе[1]. Вот в сущности чего добивается и в чем выражается последствие неосновательной, немотивированной критики. Нечего ее и бояться.

Там же, л. 38.

[ТЕАТР — ХРАМ. АРТИСТ — ЖРЕЦ]

Наконец-то люди начинают понимать, что теперь, при упадке религии, искусство и театр должны возвыситься до храма, так как религия и чистое искусство очищают душу человечества. Но...

Как превратить теперешний театр-балаган в театр-храм? Ответ напрашивается сам собой. Пусть явятся артисты-жрецы, артисты-священнослужители, с чистыми помыслами, возвышенными мыслями и благородными чувствами, тогда само собой и создастся искусство. Молиться можно и под чистым небом, и под душной кровлей, без слов и со словом, так как не место, а сами люди создают ту атмосферу, которая превращает простой хлев в великолепный храм. Если люди создали веру, они же осквернили храмы, превратив их в торговый базар. Почему же им не создать новое искусство и не построить театр-храм.

Но, увы! — построить храм, придумать ему внешнюю обстановку легче, несравненно легче, чем очистить чело-

веческую душу, и потому вопрос о превращении театра в храм хотят разрешить с другого конца.

Одни придумывают новое искусство, другие — новые здания театра небывалой архитектуры, третьи — особую манеру игры, четвертые отрекаются от актера и мечтают о куклах, пятые хотят превратить зрителя в участника спектакля, но никто еще не пытается очиститься и молиться в театре. Напрасно!

Горячая молитва одного человека может заразить толпу — так точно и возвышенное настроение одного артиста может сделать то же, и чем больше таких артистов, тем неотразимее и создаваемое ими настроение. Если его нет, не нужны ни новая архитектура, ни новая форма искусства, так как эти формы останутся пусты, и люди воспользуются ими для новых и еще более изощренных развлечений. Только чистые артистические души создадут то искусство, которому стоит построить новые храмы.

Такие люди, не думая о новой форме, невольно создадут и ее. Такие артисты против желания невольно изменят устарелую форму хотя бы произведений Шекспира, раз что они подойдут к воплощению с той артистической чистотой, с какой сам Шекспир творил своих героев.

Зап. кн. № 545, л. 34.

Наша жизнь груба и грязна. Большое счастье, если человек во всем необъятном мире найдет дом, комнату или квадратный аршин, где он мог бы хотя временно отделиться от всех и жить лучшими чувствами и помыслами души.

Этим чистым местом для церковнослужителя может служить алтарь или престол, для профессора — университет, аудитория или кафедра, для ученого — его библиотека, рабочая комната или лаборатория, для художника — его студия, для любящей матери — детская, для актера — театр и сцена. Казалось бы, эти святые места надо бережно хранить от всякой грязи для своих же собственных духовных радостей. Нельзя их заплевывать и грязнить. Напротив. Туда надо сносить все лучшее, что хранится в душе человека.

В театре и между актерами, к удивлению, встречается обратное. Они приносят в театр все дурные чувства и грязнят и заплевывают то место, которое для их же счастья должно остаться чистым, а потом сами удивля-

ются тому, что театр и искусство перестают действовать на них возвышающе.

Нельзя плевать в алтаре и после молиться там же, на заплеванном полу.

Зап. кн. № 773, л. 43.

Знаете ли вы этот знакомый тип актера? Интересное или красивое лицо, красивый голос, и в данных скрывается что-то манкое, обаятельное, что сводит с ума женщин и привлекает мужчин. Про этого актера говорят — интересная индивидуальность, и требуют от него, чтобы он по возможности меньше прятал эту природную индивидуальность (не души, а тела) и побольше оставался на сцене самим собой. Такой актер чувствует себя сильным своими данными и охотно и часто показывает их, нередко кокетничая тем, что манит к нему публику. В глазах последней он очаровательный, обаятельный, душка, прелесть. Такому актеру, конечно, при наличности известного таланта, нужна привычка, опыт сценического ремесла и приятная для его дела манера, прием, благодарные роли, подходящие к его симпатичным данным,— и успех на много лет обеспечен.

Вдумайтесь хорошенько в общественную роль такого гражданина и служителя искусств. Чем такой актер отличается от кокотки? Последняя тоже нередко обладает не только телесной красотой, но и манкостью, о которой французы говорят: elle a du charme, или elle a du chien [1]. И она тоже надевает красящий ее внешность костюм, пересыпанный блестками и бриллиантами. И она ежедневно показывается на сцене в своем репертуаре — последний однообразен и применен к тому, чтоб в куплетной, каскадной, пластической и другой форме показать и пококетничать перед публикой своими телесными прелестями и иным сценическим обаянием. Но эта кокотка-певица — откровеннее. Всем понятно, для чего она появляется на эстраде. Она не трогает ни Шекспира, ни Шиллера, а пользуется для сего написанным канканным репертуаром. Она кокотка и не скрывает этого. А актер? Он прячется за великие имена, он прикрывается громким именем артиста. Он берет гениальные произведения, луч-

[1] Она с обаянием, она с изюминкой *(фр.)*.

шие создания человеческой мысли и фантазии не для того, чтобы объяснить их глубину обществу, а для того, чтобы в них показать свое тело и свое обаяние. Это не только разврат, но это и кощунство.

Такое искусство породило и соответствующую критику и публику. Она ходит в театр не для того, чтоб увидеть Шекспира, а для того, чтоб полюбоваться душкой-актером в изувеченной обстановке шекспировского творения. Она не хочет Гамлета, а хочет душку-актера в костюме Гамлета. Она не хочет Шекспира, а хочет знакомую, раз навсегда установленную форму общесценической интерпретации. Она хочет видеть душку-актера dans son repertoire [1] точно так же, как хочет видеть любимую кафешантанную кокотку в ее репертуаре.

Какая пошлость, какое святотатство!

Чтоб украсить свой поступок и гнусную роль актера, люди издали какой-то закон в искусстве: нельзя скрывать своей индивидуальности. Как будто индивидуальность актера заключается главным образом в его внешности и голосовых данных.

Сценическая индивидуальность — это духовная индивидуальность прежде всего. Это тот угол зрения художника на творчество, это та художественная призма, через которую он смотрит на мир, людей и творчество. У «душек» нет никакой призмы, следовательно, и никакой индивидуальности, а есть шаблон и штамп.

Зап. кн. № 545, л. 51—52.

Искусство переживания. Разговор с вновь вступающим.

Актриса. Ну, как? что вы скажете?

К. С. Хорошо. Это может нравиться.

Актриса. А вам не нравится?

К. С. Меня это мало увлекает.

Актриса. Почему?

К. С. Потому что вы искусно изображаете, но не переживаете.

Актриса. Мне казалось, что я волнуюсь, я живу, видите, я вся раскраснелась.

---

[1] В его репертуаре *(фр.)*.

К. С. Ну, конечно, вы живете, а не умерли... Живой всегда что-нибудь чувствует и чем-нибудь волнуется, но... каким волнением, какою жизнью? У вас сценическое, а не жизненное волнение. Это волнение представляльщика; простите за грубое слово, но оно хорошо определяет суть дела.

Признано, что наше искусство «изобразительное», или образное. Вы даете изображение чувства, но не самое чувство. Вы рисуете образ, но не перерождаетесь в него.

Это очень почтенное, старое и прекрасное искусство. Я отдаю ему должное, но не мог посвятить ему своей жизни. Такой жертвы оно не заслуживает.

Лично я интересуюсь только искусством переживания. Оно не изображает, а порождает настоящее чувство и настоящий образ.

Это тоже очень старое искусство, но, к сожалению, им редко пользуются, а если пользуются, то исключительно большие таланты и очень хорошие артисты. Да и они-то пользуются этим искусством в большинстве случаев бессознательно.

Наш театр задался целью разработать это искусство переживания.

Пусть оно сделается достоянием всех талантливых людей, так как недаровитым оно не по плечу. Одни будут сильнее и неотразимее в этом искусстве, другие слабее, но... поверьте мне,—эти слабые окажутся гораздо сильнее самых искусных представляльщиков.

Подумайте сами: какое ощущение смотрящего зрителя сильнее — простое ли любование ловкостью артиста, его искусством подделываться под чужое чувство, или ощущение настоящей естественной правды чувства? Легче подделать фальшивую кредитную бумажку, чем человеческое чувство. Пока зритель сидит в театре, он, пожалуй, верит, но стоит ему уйти, и остается от подделки одно внешнее зрительное впечатление.

Там же, л. 125.

[ОБ ЭКСПРОМТАХ ТАЛАНТА]

Относительно нашего искусства распространилось много ходячих мнений. Так, например, многие убеждены, что чем талантливее артист, тем скорее и больше он мо-

жет создать ролей. Таланту достаточно выучить слова и выйти перед публикой, вдохновение сделает все остальное. Странно и несправедливо. Бедные Шекспир, Шиллер, Гёте, Толстой, Чехов, Ибсен годами вынашивали и создавали свои создания, а актер, то есть сотрудник поэта, актер, который должен пройти тот же путь творчества, что и автор, творит в несколько репетиций или одним моментом вдохновения. Так думают не только большинство из зрителей, но и многие из актеров. Они забывают даже то, что великие артисты, на которых так часто сносятся как на авторитет, оставили после себя статьи и записки, в которых они утверждают противное. Так, например, Сальвини пишет, что только на пятидесятом спектакле «Отелло» он начал понимать свою роль. Кропотливая работа Коклена, Сары Бернар, Шумского и многих других больших талантов также известна.

И все-таки ходячее мнение об экспромтах таланта в нашем искусстве не умирает. И сколько молодых доверчивых талантов погубила эта ложь, получившая право давности. Для тех, кто умеют вникать в природу артиста и проследить пути творчества,— такое мнение о таланте и творчестве артиста удивительно своей психологической и физиологической безграмотностью. Наше творчество, то есть способность проникаться не только чужими чувствами, но и физическими свойствами, основано на психологической и физиологической чуткости и привычке. Актер с помощью своего таланта не только угадывает чужую душу, но и ощущает чужое самочувствие. Чтоб достигнуть этого, кроме чуткости, необходима привычка, приобретаемая частыми повторениями одного и того же творческого процесса. Такие повторения развивают привычку не только душевную, но и физическую. Таким образом, повторение необходимо не только в науке, чтоб усвоить знание (repetitio est mater studiorum [1]). Оно нужно и в искусстве. Повторения, то есть домашняя и репетиционная работа — необходимы при творчестве, так как в это время совершаются главные процессы переживания, воплощения и слияния. Без этих процессов не может быть творчества, а только ремесло...

Зап. кн. № 545, л. 133.

---

[1] Повторение — мать учения (*лат.*).

ЗАЯВЛЕНИЕ В ПРАВЛЕНИЕ МХТ

1. Больше всего я сержусь на себя за то, что не могу объяснить своих желаний.

2. Желания мои донельзя естественны, и мне странно, что их иногда принимают за каприз.

3. Я хочу прежде всего полной свободы для всех бескорыстно и чисто любящих наш театр. Кто хочет, пусть делает свои пробы и искания. Того же права я хочу и для себя.

4. Пусть я увлекаюсь, но в этом моя сила. Пусть я ошибаюсь, это единственный способ, чтоб идти вперед! Я теперь, как никогда, убежден в том, что я попал на верный след. Мне верится, что очень скоро я найду то простое слово, которое поймут все и которое поможет театру найти то главное, что будет служить ему верным компасом на многие годы. Без этого компаса, я знаю, театр заблудится в тот самый момент, когда от его руля отойдет хоть один из его теперешних кормчих, с таким трудом проводивших театр через все Сциллы и Харибды.

5. Мои требования к себе очень велики и, может быть, самонадеянны. Я не только хочу найти основной принцип творчества, я не только хочу развить на нем теорию, я хочу провести ее на практике.

6. Кто знает наше искусство, трудное, неопределенное и отсталое, тот поймет, что это задача трудна, обширна и важна. Может быть, она безумна и высокомерна. Пусть! Тогда она окажется мне не по плечу, и я разобью себе лоб. И поделом. Пусть из моих осколков создаст кто-то другой или все вместе то, без чего не стоит быть театру, то, без чего он вреден и развратен, то, без чего он вертеп, а не храм человеческого духа.

Пусть я безумец и мечтатель, но иным я быть не могу и не хочу. В мои годы трудно измениться в корне.

7. Задача сложная и длинная, а лета не молодые. Особенно, если принять во внимание, что в моей семье умирают рано. Самое большее, что мне осталось для работы, это десять лет. Велик ли этот срок для выполнения моего, быть может, непосильного мне плана? Пора подумать о завещании. Надо торопиться заработать наследство. Что делать, каждый человек хочет оставить хоть маленький след после себя. Это понятно.

8. Мне нужен материал для моего плана, мне нужна помощь. На всех рассчитывать нельзя, но есть несколько

лиц, подготовленных мною с большим трудом или поверивших моим мечтаниям. Понятно, что их помощью я дорожу особенно.

9. Пути в нашем искусстве изрыты колеями и ухабами. Они глубоки, и проходить по ним нельзя без падений. В такие минуты надо придти на помощь и поднять упавшего, а не считать его уже мертвым. Мы, и я, быть может, первый, слишком радуемся каждому зародышу таланта и слишком скоро разочаровываемся в нем, когда явившийся талант перестает нас удивлять неожиданностями. Я это понял недавно и стараюсь быть терпеливее и постояннее. Без этого нельзя довести ни одну ученицу до конца, а мне хочется не только начать, но и докончить воспитание тех, которые попали мне в руки.

10. Театр вправе принимать вновь поступающих по своему выбору, но раз что выбор состоялся, раз что ученица отдана на мое попечение, я отвечаю за нее.

Было время, когда у нас не было ни одной молодой, подающей надежды силы. Тогда мы должны были искать. Теперь есть молодежь, и мы должны в первую очередь удовлетворить ее работой, пока не явится нечто сверхъестественное, чему всегда должно быть место в нашем театре.

11. Без работы нельзя идти вперед. Я прошу утвердить это правило и не делать из моих учениц исключения.

12. Я прошу забыть, хотя на время, о много повредившем мне прозвании «путаника», «капризника», так как оно несправедливо. Не всегда же я путаю, иногда мне удается и дело, не всегда же мои капризы неосновательны.

13. Если меня очистят от этих прозвищ, быть может, явится бóльшая вера ко мне и к тем лицам, которых я готовлю себе в помощники.

14. По непонятным для меня причинам все лица, которых я приближал к себе, от прикосновения ко мне точно перерождались в глазах моих товарищей. Барановская стала суха, бездарна и ненужна. Коонен остановилась и не оправдала надежд. Сулер перестал понимать то, над чем мы вместе работали, [одно слово неразборчиво] стал нетерпим. Я начал остерегаться приближать к себе людей, боясь повредить им этим.

15. Быть может, люди, избранные мной, неудачны, быть может, я их порчу, быть может, я плохой педагог.

Если это так, следует прямо сказать мне это, а не бороться со мной скрытым оружием.

16. Но может быть и другое предположение. Тот ухабистый путь, по которому я иду едва окрепшими шагами, не может быть утоптанным и вымощенным испытанными трафаретами. При таких условиях как спотыкания, так и падения моих учеников — нормальны. Краткий опыт подтверждает мне, что верное самочувствие определяется ошибками. Каждого, кто пойдет за мной, ждут такие падения. Следует раз и навсегда признать их нормальными и помириться с тем, что молодежь должна временами терять почву под ногами.

17. Для моих исследований мне нужен всякий материал, не только артистичный, но и с недостатками. Искоренить недостатки труднее, чем правильно направить достоинства таланта. Мне нужны и художественно тупые, неподвижные данные, немного анемичные, ленивые, а также очень рьяные. Только на таких разнообразных учениках я могу проверить то, над чем работаю. Вот почему в поисках за материалом я бросаюсь иногда на тех лиц, которые не причастны к театру. Раз что не запрещается другим иметь частных учеников, пусть эта льгота распространяется и на меня.

Зап. кн. № 545, л. 127—131.

МОЯ СИСТЕМА

Немирович резюмирует мою систему так: открыть двери к искреннему чувству человека-актера и воспользоваться и применить те из его чувств, которые родственны художественному образу, роли.

Волевые цели и душевные приспособления.

Рассмотрим, какими побуждениями живет, например, проситель, явившийся к богачу в дом, чтоб вымолить 25 рублей на пропитание, и попробуем разобрать, какими способами он достигает своей цели.

Перед тем, как позвонить, проситель долго стоит у парадной двери. Вид у него сосредоточенный и взволнованный. Чем он волнуется? Он инстинктивно готовится к предстоящему испытанию, точно ученик перед экзаменом.

От его ловкости, чуткости и находчивости будет зависеть исход свидания с богачом. Или он спасен, или он

умрет с голода. Чтобы спастись, то есть получить деньги, надо на чем-то поймать богача, дотронуться в чужой, неведомой ему душе до той струны, в которой звучит еще сострадание к ближнему. А ну как он не найдет к ней доступа, а ну как он не узнает, где она глубоко зарыта в [чужой] душе? Нужно страшно сосредоточиться и возбудить в себе чуткость и жизненный опыт, чтоб удачно выполнить эту сложную работу. Бедняк не знает об этом психологическом процессе, который происходит в его душе. Он инстинктивно к нему готовится, не сознавая того. Вот почему он так нервен и сосредоточен. Он инстинктивно настраивается, он готовится к бою.

Швейцар отворяет. Первое препятствие, которое надо победить. Бедняк с удвоенной сосредоточенностью впивается в него взглядом, чтоб чутьем почувствовать, как расположить к себе этого цербера, заграждающего вход. Он прежде всего приспособляет свое тело и душу для любезного, почтительного настроения, чтоб расположить швейцара в свою пользу. Если это не действует, он приспособляется для жалостливого тона, чтоб разжалобить стража. Если и это не действует, он дает волю своим истерзанным нервам и сердится, пробуя напугать его, или хитро лжет, чтоб обмануть его, потом играет, как ловкий актер, какую-нибудь новую роль.

В случае удачи бедняка впускают и докладывают о нем хозяину.

Посмотрите на сосредоточенное лицо бедняка, когда он один среди богатых палат рассматривает жилище богача или сосредоточенно уходит в свои думы и чувства, желая почувствовать по жизненному опыту, какими новыми приспособлениями можно одержать вторую победу. Как найти путь к самым нежным, душевным струнам богача? Он пытается угадать его душу по обстановке, которая иногда характеризует хозяина, он жадно впивается взором в лицо его при первой встрече, и опять начинается ряд проб, попыток приспособиться к незнакомому человеку для того, чтоб он заглянул бедняку в душу и открыл ему свою.

Там же, л. 124.

Ансамбль — это союз ради одной коллективной цели. Этот союз должен быть непременно не вынужденным режиссером, а свободным. Вот почему режиссер достига-

от своей цели не страхом и принуждением актеров (приказать чувствовать нельзя), а увлечением его фантазии и воли.

Там же, л. 157.

Литература. Самая трудная актерско-режиссерская задача — найти слияние (точки соприкосновения) индивидуальности актера с индивидуальностью автора. Эта работа требует огромного внимания и сосредоточенности для углубления в роман и в душу актера.

Там же, л. 167.

Голос. Если психология схвачена, если исполнитель живет правильно, логично и убедительно,— все долетит и будет понято до 25-го ряда партера, даже если той или другой фразы или слова не услышат. Кто живет неправильно — того услышат, но не заживут с ним и в первых рядах партера. А быть может, и не будут слушать.

Там же.

Пафос. Новая школа еще не дошла до того, чтобы давать настоящий пафос, который вырывался бы из недр бушующей души, а не шел бы от чисто актерской возбудимости самонадеянного человека, ставшего на ходули и мнящего себя великаном. Между настоящим пафосом пылающей души и актерским пафосом на ходулях и котурнах — такая же разница, какую мы наблюдали на митингах у ораторов. Одни выходили спокойно, даже конфузливо, сначала говорили тихо, но потом от разбушевавшихся чувств не могли удержать ни голоса, ни повышенных слов и чувств, их украшающих. Этот пафос прост, почти конфузлив. Были и другие ораторы, которые выходили с пустой душой и старались заполнить эту пустоту трескучими фразами, деланным жаром и проч. Как противны были эти патриоты! Так же противны и актеры театральным пафосом.

Там же.

Ремесло. Актеры нередко иллюстрируют публике не свое артистическое переживание, а свой личный темперамент. Ему важно не то, чтоб публика почувствовала страдания героя, а то, чтоб публика поняла, насколько силен его актерский темперамент, заставляющий его корчиться, хрипеть, рычать, краснеть, бледнеть и проч.

Это не искусство, это не артист, а это — *«темпераментомер»*.

Там же.

Для актера всегда приятно и удобно, когда автор выше его, но не выходит из сферы его чувств и понимания.

Там же.

Об актере, режиссере, театре надо судить только по его созданиям. Создание — это то, что побеждает, разубеждает, повелевает, владеет; то, что заставляет замолкнуть критику и отдаваться во власть искусства, которое возвышает душу.

Там же, л. 169.

Бетховен смотрел на свою гениальность как на обязанность, а не как на право.

Всякое истинное искусство показывает человеку те возможности величия, которые имеются в его душе.

В артисте должно царить мужество. Малодушный артист побоится сказать новое и важное, понятное только немногим.

Бетховен сказал: «Нет ничего лучше, как приблизиться к божеству и распространить его лучи среди людей». Его же: «Ну, пожертвуй еще раз всеми мелкими житейскими потребностями во славу твоего искусства. Бог прежде всего».

Истинно великая душа выражается в великих произведениях. Его нравственный рост идет рука об руку с лучшими творениями.

Нам всем (артистам) кажется, что *мы* служим *ему* (искусству), а на самом деле *оно* служит *нам*. Через него мы добиваемся славы, денег, положения и сравнитель-

но мало заняты судьбой искусства, то есть истинным служением ему. Каждый из нас так много хорошего знает о благотворном влиянии искусства, а между тем разве среда артистов-художников является показателем этого благотворного влияния?

Что значит служить искусству? Не значит ли это прежде всего проникнуться любовью к нему? Любить искусство не значит ли любить все возвышенное и ненавидеть низменное? Любить искусство не значит ли благожелательно относиться ко всякому, кто желает и может принести ему пользу? Наконец, любить искусство не значит ли стремиться стать лучше, чище и возвышеннее? А если это так, то чем другим могли бы ярче выразить свое благоговение к лучшим представителям искусства, как не посильным, истинным стремлением к тем идеалам, величайшим выразителем которых является Бетховен.

Там же, л. 177.

Из письма Достоевского (см. «Рампа и жизнь», № 42, 17 октября 1910, статья Георг. Треплева):

— Меня зовут психологом (пишет сам Достоевский),— неправда. Я лишь реалист в высшем смысле слова, то есть я изображаю все глубины души человека.

К тому же стремится и наш театр.

Там же, л. 160.

Моя система. (Из письма Леонидова, октябрь 1910.)

Ведь актеру мало еще добиться переживания живых чувств,— надо уметь их сохранять, очищать их от ненужного мусора, освежать их, имея в виду 50—60 предстоящих спектаклей. Работа очень серьезная и трудная.

То же. (Из письма Леонидова.) Самое главное — зажить основным чувством, а уже от него пойдут разветвления в разные стороны.

В искусстве даже холод должен передаваться с жаром (то есть та краска, которая передает душевный холод, должна быть передана с увлечением).

Там же, л. 169.

Предисловие. Мою систему можно запомнить (большинство), можно понять (меньшинство) и можно почувствовать (немногие).

Там же, л. 151.

Сила бывает сдержанна; бессилие крикливо и скоро переходит в истерику.

Там же, л. 149.

Общение (объект). Лучше всего, когда перед нами живой объект, которому вы верите и который принимает и сам посылает вам свои желания. Но таких хороших объектов на сцене мало, так как мало хороших артистов. За неимением живого объекта — надо создавать искусственный объект.

Там же, л. 178.

Публика и критика.

Когда Ленский был особенно хорош, то есть в молодости,— его ругали (а Южина — хвалили), так как он, очевидно, ушел слишком далеко от публики, которая перестала его понимать.

Когда Ленский к старости стал уже не тем, чем был раньше,— он приблизился к зрителю; его стали хвалить наравне с Южиным.

Когда Ленский состарился и часто не мог по своим силам быть прежним Ленским, а впадал чаще в игру и условность,— его стали хвалить огульно, больше, чем Южина.

Когда начал преобразование художественной стороны Малого театра Ленский, он провалился — и умер от горя. Когда взялся Южин и стал преобразовывать в пошлую актерскую и антрепренерскую сторону театр,— его увенчали лаврами.

В первом случае Ленский спасал Малый театр, во втором случае Южин окончательно убил его.

Но история скажет свое слово, и Южин ответит перед ней вместе с Виктором Александровым (писателем), с Пчельниковым (бывшим директором театра).

Там же, л. 176.

ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЯ «МУДРЕЦА»

Многие критики пишут рецензии совсем не для того, чтобы разбирать пьесу и игру артиста, а для того, чтобы рекламировать себя или свой ум, начитанность, либерализм. Особенно любят кокетничать тонкостью своих чувств и мыслей.

Там же, л. 169.

Чем объяснить, что люди, либеральные в искусстве, очень часто — черносотенцы; а те, что в жизни позируют на либерала и стараются почаще вплетать в речь слова: «вперед», «долой основы», «свобода чувств» и т. д.,— не стыдятся высказывать в области искусства самые стыдные, отсталые мнения...

Там же.

Театральные критические статьи в весьма редких случаях преследуют цели чисто художественные в нашем искусстве. Лишь исключительные лица пишут свои статьи с целью помочь актерам, режиссеру или литератору своим художественным анализом пьесы и ее исполнения. Побуждения подавляющего большинства критиков иные.

Одни, их большинство, служат не театру и искусству, а обществу. Они берут из театра и нашего искусства только то, что интересно ежедневному массовому читателю, или то, что отражает в искусстве современную эпоху, современную жизнь, современного человека, его стремления, его идеалы и ошибки. Само искусство сцены их совершенно не интересует, и потому игра актера и талант литератора оценивается ими неправильно — с общественной, гражданской, этической, социальной, а не с художественной стороны.

Другие интересуются театром как материалом для беседы с читающей массой, как источником тем для своих фельетонов. Их искусство также не интересует, их больше притягивает афоризм, инцидент, случай на сцене или в частной жизни актера, дающий пищу для рецензентской заметки или для крупного фельетона, для показа остроумия или ума.

Третьи увлекаются бесконтрольной властью, безнаказанностью и бесцензурностью театрального критика и рецензента. Эти господа руководствуются в своих статьях тем, что поддерживают страх, внушенный ими актеру и театру. Их забавляет роль неограниченного судьи, безнаказанно карающего или милующего.

Там же, л. 84.

Современные критики пишут в своих рецензиях личные мнения. Это самонадеянно, так как обществу интересны такие мнения только исключительных личностей, как например Толстого, Чехова. Высказывать личное впечатление или мнение в газетах имеет право не всякий из критиков. На это имел право лишь один гениальный Белинский, но он-то именно этим правом и не пользовался. Он разбирал и оценивал творчество с помощью логики, знания, пытливости и чуткости гения. Теперь же мерилом является личное, не проверенное чувство критика. Оно зависит от всех случайностей, от его здоровья, от того, в каком состоянии его нервы, желудок, домашние и денежные обстоятельства. Не может же творчество нескольких месяцев целой корпорации артистов и специалистов зависеть от случая. Меньше всего на такое мерило личного и минутного впечатления имеет право именно театральный критик, так как его впечатлительность истерта, потрепана ежедневными посещениями театра. Критик — самый плохой, блазированный [1] зритель.

Среди критиков, как и в других областях, очень часто встречаются тупицы. Литературный тупица особенно опасен в нашем деле. Во-первых, потому что, как у всякого тупицы, апломб и уверенность сильны. На театральную публику, относящуюся к театральным рецензиям легко и необдуманно, такая уверенность действует гипнотически. В нашем искусстве, никем не изучаемом, у публики нет никакой почвы под ногами для суждения о том, что происходит на сцене. У простого театрального зрителя есть личное впечатление, часто наивное, но зато и непосредственное. Это самое важное для зрителя, и если б это чувство могло проверяться каким-то знанием, то критик был бы неопасен. Но рецензент пользуется наив-

---

[1] Пресыщенный (от *фр.* blasé).

ностью публики, чувствует себя бесконтрольным судьей и потому пишет все, что ему взбредет на ум, а бедная публика верит этому вздору, потому что он напечатан, а также потому, что у зрителя нет под ногами никакой почвы и никаких знаний для руководства.

Апломб тупицы опасен потому еще, что тупица прямолинеен в своих взглядах, и потому, что он общедоступен, несложен, груб и часто безвкусен. Тупица — это человек в шорах, который смотрит вперед, не зная и не чувствуя того, что делается по бокам и вокруг него. Смотря Чехова, он определенно ищет пессимизма. В каждой пьесе должен быть герой. Герой — это тот человек, который сражается и никому не уступает. Если такого человека нет в пьесе, значит, она ничтожна, значит, и Чехов мелок. При известном течении в жизни — либеральном или ретроградном — тупица ищет этих течений и с их точки зрения относится к пьесе, даже если она написана во времена Гоголя и Грибоедова.

То же и в течениях в искусстве. Если в моде импрессионизм или реализм, то тупица требует и в Островском импрессионизма, и в Метерлинке реализма, и наоборот.

Там же, л. 81.

В оправдание своего незнания условий и законов сценического творчества, критика уверяет читателя, что она и не должна знать сценического дела, так как ее не касается самый процесс творчества, а лишь результат этого творчества. В подтверждение такого мнения сносятся на художников, скульпторов, литераторов. Какое нам дело — восклицают они,— как они творят дома. Мы идем смотреть картину и судить о ней, или читаем книгу и высказываем свои впечатления [...]. Но неужели критики не догадываются о той громадной разнице, которая существует в этом вопросе между художником, скульптором и артистом? Первые творят в тиши и из мертвого материала. Они могут совершить свое создание раз и навсегда. Об этом раз и навсегда вылившемся творчестве можно судить по результатам. Если создание не удалось, его можно и не выпускать.

Творчество актера публично и случайно. Оно зависит не от него одного, а и от окружающих условий, от его физиологии, здоровья, от настроения зрительного зала, от минуты. Материал актера — живой и нервный, легко из-

меняющийся. Этот материал нередко хорош в первом действии и вдруг — меняется благодаря случаю в других актерах и становится невосприимчивым. Допустим, что артист талантлив, но в силу какого-то случая или благодаря нервности, царящей за кулисами и в публике на первом спектакле,— этот талантливый артист обречен на всю жизнь быть мишенью для нападок критики. А ведь это неизбежно, пока критика не поймет, что меньше всего можно судить о таланте, создающем всегда широкий, а не банальный план роли,— по премьерам, условия которых непобедимы для живого человеческого организма. Что если бы художник, творя картину на публике, не мог бы ее выполнить благодаря тому, что краски не растерты, что полотно плохо загрунтовано или мрамор неудачен, а глина суха. Ему бы извинили и приписали неудачу материалу.

Первый спектакль — первая публичная репетиция для актера, театра и критики (надо выучиться смотреть каждую пьесу).

Критик должен знать не только психологию творчества, но и его физиологию. Чтобы критиковать, надо знать — чего надо требовать от актера-человека, а не машины.

Там же, л. 83.

[ЗА ЧТЕНИЕМ РЕЦЕНЗИИ]

Трагедия в том, что критики и рецензенты слишком хорошо знают цену печатному слову. Поэтому они его не уважают, не верят ему и думают, что и другие относятся к нему так же. Как легко они отказываются сегодня от того, что было напечатано вчера. Как они удивляются актерским волнениям после их печатной клеветы, брани и несправедливости. Для них все равно что сболтнуть лишнее при разговоре или бросить на ветер словцо (которое тотчас же уносится и забывается), что напечатать то же слово, брошенное на ветер (печатное слово не забывается). Они не помнят, что такое слово не забывается, им странно, что такие ненужные слова помнятся. Они сами относятся к своему творчеству как к старой вчерашней газете.

Зап. кн. № 545, л. 178.

Ошибка думать, что свобода художника в том, что он делает то, что ему хочется. Это свобода самодура. Кто свободнее всех? Тот, кто завоевал себе независимость, так как она всегда завоевывается, а не дается. Подаренная независимость не дает еще свободы, так как эту независимость очень скоро утрачиваешь. Тот, кто сам освободился, тот, кто не нуждается в чужой помощи, тот, кто все знает, все умеет, во всем самостоятелен, ибо располагает своим мнением, кто богат средствами для борьбы с постоянно встречающимися препятствиями и противоречиями, тот действительно свободен. Поэтому тот артист, который лучше автора почувствовал роль, лучше критика ее проанализировал, лучше режиссера изучил пьесу, как никто, знает свой талант, душевные и выразительные средства, кто развил технику виртуоза — подготовил свое тело, голос, мимику, познал теорию искусства, живопись, литературу и все то, что может оказаться нужным актеру,— словом, тот, кто выполнил в совершенстве всю подготовительную и творческую работу актера, тот действительно свободен.

Зап. кн. № 769, л. 25—26.

МОИ НОВЫЕ УСЛОВИЯ С ТЕАТРОМ НА ТРЕХЛЕТИЕ с 1911 по 1914 гг.

1. Среди года — отдых один месяц.
2. Играть не более 4 раз в неделю.
3. На все роли дублеров.
4. Трагических ролей — не играю.
5. Имею в театре свою маленькую школу, ученики которой зависят только от меня.
6. С актерами, которые играют потихоньку или явно в других местах или читают в концертах без ведома театра,— могу не заниматься.
7. Все, что выносит мою художественную деятельность на улицу,— могу не допускать (пользуюсь правом veto).
8. Корреспонденцией на мое имя ведает контора. Ответ в трехдневный срок. Я подписываю.
9. Должен быть заграничный корреспондент (трехдневный срок, моя подпись).
10. Соблюдение чистоты, гигиены и освещения воз-

духа. В неприготовленном помещении могу не репетировать.

11. Выяснить, что я делаю за 7200 рублей, то есть сколько ролей играю и пьес ставлю. Остальное — могу делать или нет.

12. Деликатность ко всем моим знакомым и корреспондентам, которые обращаются ко мне, считая, что театр — это Станиславский (такие письма не хотят знать в театре — Немирович из ревности, Румянцев — из лести [Немировичу-Данченко]).

13. Французская и [вообще] иностранная корреспонденция в ужасном состоянии. Так например, с письмом о вырезках для «Синей птицы» мы валандались около полутора недель. Принесли — черт знает что написали; переписать; уже четыре дня. Опять ошиблись, опять четыре дня. И обо всем этом я должен помнить и напоминать, иначе письмо и ответ испарятся.

С концертом в пользу матери Комиссаржевской я тоже измучился. Никто не хочет обращаться ни к Румянцеву, ни к Немировичу. А они рады. Я каждый день играю и должен еще все это проделывать.

С Козновым — тоже (не могу отказать Федотовой). А в это время Румянцев гуляет. Я телефонил ему по этому поводу два дня,— Румянцев гуляет, его никогда нет в театре. Вчера было два спектакля — утром «Бранд», вечером «Месяц в деревне» — его ни утром, ни вечером я не мог поймать по телефону. Даже Трушникова не было на «Бранде». Он ходил гулять. Все висит на полковнике.

14. Румянцев делает свое маленькое дело и получает пять тысяч дивиденды плюс три тысячи жалованья. Вишневский тоже получает жалование, гуляет, а я за всех работаю. Каждый день играю и без перерыва режиссирую.

15. Не хочу ставить себя в критическое положение, как с «Гамлетом». На меня взвалили «Гамлета» с тем, что мне будут все помогать. После ужасного сезона все уехали. Вишневский не приготовил даже статистов для примерки, и я теперь один валандаюсь с Марджановым. Костюмерши глупы, каждую вещь надо самому кроить. Ничего не добьешься. Все актеры просят их отпустить. Все требуют, чтоб я ходил в заседания заниматься административными делами. А Немирович, отдохнув в Крыму, пишет, что едет на пять дней, и уезжает.

16. Я завел Дункан-класс и класс Татариновой. Большое облегчение для режиссеров. Стахович мешает, так как ему Дункан не нравится, а другие мешают, так как не понимают сути класса танца и пластики.

Вопрос художественный и чисто режиссерский. Имею свое veto.

17. Выпихивают Сулера, которого я готовил годами (имею veto).

18. Чтоб составилось новое товарищество по Маклаковскому проекту.

19. Чтоб обеспечили присутствие в труппе Качалова, Леонидова, Москвина или других премьеров. За них — я играть не могу (по нездоровью) и выручать больше не буду.

20. То же и в режиссерском смысле. Нужны режиссеры (Марджанов, или Санин, или еще кто-то).

21. Заготовка макетов пьес в запас не меньше пяти.

22. Кто преемник Владимира Ивановича?

23. Раз что моя ученица (как Коонен), никто кроме меня не имеет права говорить об ее увольнении, так как она нужна мне для опытов.

24. То же и с помощниками (Сулер).

25. 1911 г. То, что я плачу Сулеру, Вахтангову, Волькенштейну и прочим — мне театр возмещает.

Гзовская.

26. Среди года — отпуск три недели (летом — июнь, июль, половина августа).

27. Играю то, что хочу, ставлю — тоже.

28. Студия и соответствующий штат, сторожа, художники, помощники режиссера, преподаватели, ученики, артисты.

29. Мои постановки — никто не может без меня переменять роли.

30. Могу пускать кого хочу.

31. Избавляю себя от всякой канцелярщины.

32. 1911/12 г. Получаю 10.000—за это играю четыре раза в неделю. Сверх четырех в каждой отдельно взятой неделе плата разовая: за пятый спектакль — 100 рублей, за шестой—200 рублей, за седьмой и восьмой — 400 рублей.

33. В конце года получаю доплату за то, что мне пришлось заплатить из недоплаченного театром. (Например, жалование Сулеру — 1200 рублей, Татариновой —

100 рублей, Вахтангову — 240 рублей, Волькенштейну — 350 рублей.)

34. Вокруг меня персонал необходимых мне людей.

35. Роли по моему выбору.

36. Чем гарантируется, что мне не придется с каждым годом работать все больше и больше, как это происходит в этом году. Я старею, а никто не заботится о преемниках. Чем больше людей сходит с арены — тем труднее старикам.

37. Застраховать себя от непосильной работы и от игры под старость молодых ролей (Астрова, Ракитина). Немирович мешает образовать заместителей, а в критических ситуациях я с женой несу результаты его ошибки, играя ежедневно, как в 1911/12 гг. (театр не может заменить меня в Абрезкове, маленькая роль. Стахович — счастливый случай, притом временный).

38. Хочу гарантировать себя: труппа убавляется, не создают новых актеров. Нам, старикам, в будущем предстоит больше работы, а не меньше. Мне не дают делать того, что нужно, чтоб застраховаться в будущем, и вместе с тем — мне приходится нести на себе как актеру и режиссеру всю тяжесть от отсутствия актеров (сезон 1909/10, 1911/12).

Зап. кн. № 545, л. 140—146.

ОШИБКИ ТЕАТРА

1. Крэга не хотели принять, а теперь он нужен.

2. Студию мешали сделать, а она оживила весь театр.

3. «Синюю птицу» не хотели ставить, — я ее залаживал потихоньку.

4. Гзовскую не хотели брать, три года прошло и теперь она стала необходима.

5. Горева не хотели брать, — теперь за него хватаются.

6. Кореневу гнали — я ее удержал за свой счет.

7. Барановскую — тоже. Она год несла репертуар на своих плечах.

8. Про Болеславского кричал Владимир Иванович, что он бездарен и не умеет даже крикнуть в «Трех сестрах».

9. Врасская — моя вина.

10. Ракитин — тоже.

11. Сулера не хотели брать, а теперь он выручает третий год.

12. Про филиальное отделение болтают до сих пор и дошли только до того, что оно нужно.

13. Марджанова — я настоял.

14. Шенберга — не взяли.

15. Книппер и Лилину — выпирают.

16. Качалова не дают мне на исправление.

17. «Круги» обратили в штампы и уже забыли...

Там же, л. 146.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНАЛИЗ

Литературный анализ не входит в область моей компетенции. Я могу только пожелать, чтобы кто-нибудь из специалистов пришел на помощь к артистам и создал бы метод, облегчающий и направляющий литературный анализ пьесы и роли.

Надо, чтоб этот метод был прост и практически удобен, иначе он загромоздит процесс творчества лишней работой и засушит его рассудочностью, убивающей наивность и перемещающей центр творческой работы от сердца к голове.

Я позволю себе на всякий случай подсказать то, чего ждет артист от литературного анализа. Он ждет от него выяснения канвы пьесы и роли и типичных для творчества автора основ и особенностей.

Необходимо пройти за автором по проложенному им пути для того, чтобы не только понять, но и пережить задачи и намерения поэта. Только познав этот путь и ту конечную цель, куда она приводит, можно стать совершенно самостоятельным в коллективном творчестве и подходить к общей цели, сливши воедино работу всех искусств и творцов, собирающих сцены.

Пусть анализ разложит пьесу на ее составные части, то есть вскроет канву, на которой вышита картина, и ясно определит конечную цель. Познав структуру пьесы или роли и цель творчества, артист не заблудится при составлении плана роли и не разойдется с автором в конечных целях творчества.

Кроме того, пусть литературный анализ указывает нам основные места, в которых завязаны узлом нервы, питающие пьесу.

Познав и пережив эти центральные места пьесы и роли, артист найдет настоящие исходные точки.

Зап. кн. № 769, л. 39—41.

Прежде всего, анализ нужен артисту для того, чтоб познавать самую сущность произведения поэта, то есть человеческие чувства и мысли, которые тщательно скрыты между строк текста поэта. Ведь слова, паузы, действие, фабула пьесы и проч. интересны постольку, поскольку они отражают невидимую жизнь человеческого духа и мысли.

Чтоб проникнуть в самую сердцевину (гущу) этой жизни духа, чтоб познать сокровенные глубины чувства, заложенного в пьесе и в роли,— нужен анализ; он лучший проводник в душу поэта и в тайники его произведения. Анализ, подобно зонду, помогает проникать в эти глубины, он помогает прощупывать скрытые в них сокровища духа и мысли.

И в то же время анализ помогает самому артисту прислушиваться к мелодиям своих собственных чувств, которые слагаются в его душе на слова и текст поэта.

Но самая большая польза анализа в том, что он создает самостоятельность и свободу при творчестве артиста.

Дело в том, что сила воздействия поэта на артиста так велика, что она нередко порабощает нас, она парализует наше творчество, она лишает нас самостоятельности, она заставляет рабски прислушиваться к поэту, к его тексту и даже к его режиссерским и чисто актерским ремаркам, на которые он не имеет никакого права.

Все это превращает нас в докладчиков произведения поэта, то есть создает нам зависимую служебную роль и лишает артиста необходимой для его творчества свободы и самостоятельности. Последние еще сильнее сковываются условностями сцены и актерского ремесла. Попав в их механическую власть, артист превращается в машину.

Возможно ли говорить при этом о свободе?

Анализ вооружает артиста всеми необходимыми средствами для борьбы за свою независимость.

Анализ проводит артиста по тому же пути, по которому прошел сам автор при создании пьесы. Это до некоторой степени уравнивает их права, сродняет их общие задачи и сближает их совместное творчество.

Анализ заставляет артиста познавать все тонкости своих творческих чувств и самочувствия. Это дает ему возможность комбинировать и выбирать с большей уверенностью то чувство своей творческой души, из которого он лепит (или гармонизирует) душу роли.

Там же, л. 20—22.

Надо, чтобы артист умел владеть ролью и пользоваться ею для своих творческих целей, как механик пользуется механизмом. Для этого надо хорошо знать не только строение пьесы, но и технику письма.

Механик учится управлять механизмом, изучая его отдельные части и их функции. Для этого он разбирает, вновь собирает механизм по его составным частям, которые он изучает и отдельно и в целом.

Артист подобно мастеру должен знать строение или механизм литературного произведения поэта и его действие или развитие. Но самое важное, чтоб артист умел сразу угадывать главные центры пьесы, ее нервные узлы, которые питают и двигают все произведение поэта и дают ему тон. Познав и изучив их, артист сразу хватает в руки ключи и разгадку пьесы и творчества поэта.

Там же, л. 44.

ГРАДАЦИИ В СОЗДАНИИ РОЛЕЙ АРТИСТАМИ
(граф Любин, «Провинциалка»)

Один из самых трудных моментов творчества — сделать чужие слова своими. Для этого, мы говорили, надо изучить куски роли, изгибы каждого куска, задачи, зерно чувства и начать выполнять куски-задачи своими словами, в соответствующем настроении, то есть с зерном чувства, от себя лично, понемногу подводя, запоминая и привыкая к последовательности кусков. Надо довести эту привычку и знание партитуры чувства до такой точности, которая совпадала бы с внутренней душевной канвой самой роли у автора.

В конце концов произойдет полное слияние с автором, и его слова как самые меткие и прочувствованные окажутся лучшими и наиболее удобными для передачи партитуры роли. Если же слова роли плохи, как, например, у плохих авторов или в переводных пьесах, и талантливый артист нашел свои лучшие слова, отвечающие задачам произведения и поэта,— отчего же не воспользоваться этими лучшими словами.

Когда это сделано, надо еще на слова найти внешнюю характерность, и пока на своих словах освоиться с ней. Когда и чувство и воплощение найдены, можно приступать к изучению слова и mise en scène.

Зап. кн. № 927, л. 15—16.

Мейерхольд говорит следующую чепуху: [театр] натуралистический (отчего не просто правдивый) отнимает намек, недосказанность, уничтожает творчество зрителя и ведет к разочарованию. А я скажу: разве театр Мейерхольда заставляет зрителя дополнять жизнь его актеров? Нет, его актеры лживы и потому безжизненны. Для манекенов дополнять нечего.

Зап. кн. № 779, л. 1.

ХАОС НОВЫХ ИСКАНИЙ

...Почему все эти завоевания, открытия, новые методы, теории, приемы, сценические возможности и проч. и проч. так недолговечны? Почему они умирают, не успев расцвесть? Почему все новые возможности театра так скоро приедаются, хотя многое из нового и интересно, и талантливо, и важно для нашего искусства. Казалось бы что надо дорожить всякой новой возможностью, облегчающей наше сложное творческое дело. Почему же все новое терпит участь забавной игрушки? На него сразу набрасываются, потом разочаровываются и, наконец, бросают, увлекшись другим, еще более новым и еще менее долговечным.

Почему все новые открытия не выясняют настоящих основ искусства, а напротив, создают в нем хаос, тупик?

Мне кажется, это происходит потому, что искания новаторов в большинстве случаев производятся не в сердце и недрах искусства, не в самой творческой гуще его, а лишь на его поверхности. Ищут внешнюю форму, а не сущность, ее породившую, исследуют результат творчества, а не начала его, добиваются воздействия, а не созидания; словом, ищут телесного проявления чувства, а не внутреннее переживание его...

Нельзя отрицать, что среди шума исканий очень часто говорили о важности этого процесса — переживания. Им ловко жонглировали в рефератах и статьях проповедники. Им поигрались, его заболтали и бросили. Теперь стыдятся громко говорить о нем. Теперь для некоторых «переживание» звучит банально. Оно кажется мелким, прозаичным, будничным, реальным, даже натуралистичным, по сравнению с блестящей театральностью, якобы долженствующей украшать нашу мещанскую жизнь. Увы! Опять пытаются найти красоту в побрякушках, опять хотят променять настоящую природу на забавную, нас возвышающую ложь, настоящее солнце на электрическое, настоящую красоту на красивость, настоящее человеческое чувство на актерскую эмоцию и простое искреннее слово человека на витиеватый пафос актера.

Зап. кн. № 1435, л. 1—6.

И стилизация, и схематизация, и импрессионизм, и всякие направления только тогда становятся искусством, когда они идут от искреннего чувства и веры артиста. В противном случае, когда они придумываются, получается кунштюк, ломанье, ремесло.

Там же, л. 15.

Существует единственное средство, чтоб избежать штампа и пройти все Сциллы и Харибды: тесно сблизиться с природой во время творчества. Она предохранит от всего. Надо идти по внутреннему течению, а не по волне. Тогда всегда будешь ближе к правде и естественной красоте (держать себя ближе к правде, дружить с правдой).

Зап. кн. № 784, л. 3.

Утерять себя, утерять непосредственную связь со своей природой — то же, что потерять источник настоящей жизни и творчества.

Зап. кн. № 783, л. 50.

Художественное имеет свойство бодрить, подымать, возвышать своей стройностью, гармонией.

Зап. кн. № 784, л. 20.

Цель театра — создавать *жизнь человеческого духа,* а главная суть творчества — правда и естественность, красота переживания.

Там же, л. 5.

— Да неужели же надо было тратить столько слов для того, чтоб придти к выводу, что суть творчества в переживании. Кто же этого не знает? — Если б речь шла об обычном актерском переживании без разбора его качества, действительно, не стоило бы браться за эту тему. Но дело в том, что настоящее искусство требует особого качества творческого чувства и переживания, к этому и сводится главный вопрос.

Творческое переживание должно быть поэтично.

Там же, л. 27.

Чем полнее передается жизнь человеческого духа, тем больше нужно внешних выразительных средств и приемов для выявления душевных ощущений, тем больше нужно красочности в передаче окружающей обстановки, с которой неразрывно связана жизнь нашего духа. Но только внешнее нужно не само по себе, как у некоторых современных искателей, а в прямой зависимости от душевной сущности творчества, как ее чуткий и красивый выразитель.

Там же, л. 34.

Жизнь духа сложна, многогранна, утончена, капризна. Надо много красок на палитре для воплощения ее.

Во «Власти тьмы» нужен реализм, доходящий до на-

турализма. Он больше отвечает жизни духа, чем театральные пейзане с их построенной картонно-шоколадной избой. Импрессионизм, стилизация, схематизация и пр. передают другие грани души. И они нужны, когда и их порождает суть.

Там же, л. 23.

Стиль произведения. Нужны Чехов, Островский, Гоголь. На сцене у них свои пейзажи, деревья, свои чувствования. Гармоничный ансамбль целого, авторская индивидуальность.

Там же, л. 44.

Современные синематографические актеры научат настоящих актеров, как жить. На экране все видно, и всякий штамп навсегда припечатан. Тут всего яснее разница между старым и новым искусством.

Там же, л. 41.

...Вызвать из самых глубин души и аффективной памяти самые сокровенные, непосредственные, неожиданные, бурные, глубокие жизненные аффективные чувства и ощущения, наиболее щепетильные, пугливые и капризные — дорогие, важные для творчества, которые выходят из души только тогда, когда человек забывает решительно все, кроме цели своего стремления, которая становится всепоглощающей.

Там же, л. 46.

У каждого артиста наступает в жизни период, когда он, изверившись в себе, отдается молодежи, то есть педагогике.

Там же, л. 48.

«Трактирщица».

Кавалер относится как снисходительный гувернер к графу и маркизу — спокойно, свысока.

Кавалер любит петь (с итальянской манерой) солдатские песни, когда он один.

Там же, л. 47.

Изобретения. Для Достоевского («Бесы») спускать на серый холст ниточные и линеечные графические декорации с одним-двумя типичными окнами и занавесками (как в «Жизни Человека» комната).

Для мебели — две перекатывающиеся платформы.

Там же, л. 52.

Здание театра для искусства переживания не должно быть большим.

Зап. кн. № 785, л. 4.

Надо развивать художественную инициативу. Как? Так, как в Студии, то есть а) я и Сулер преподают и поддерживают систему; б) нам нет никакого дела, в чем выливается наша проповедь: в трагедии, фарсе, клоунаде. Лишь бы и то и другое, и третье было художественно, а не пошло; в) мы не режиссируем, так как наши требования велики, не по силам молодежи и так как молодежь сжимается и боится нас. Мы просматриваем уже готовую работу, то есть когда молодежь получила в роли хоть какой-нибудь фундамент; г) мы помогаем сдвинуться с мертвой точки, если на нее... [*запись обрывается*].

Там же, л. 8—9.

Высокие художественные произведения то же, что пахотная земля, о которой говорит Лафонтен: «Сокровище спрятано внутри ее». Чтоб его найти, надо поворачивать и переворачивать. К сожалению, не все поворачивают и переворачивают, часто к [произведению] подходят с готовым аршином и отмеривают его точно ситец.

Там же, л. 10.

Немирович-Данченко [будет находиться] до 18 июня и с 15 июля [по адресу:] Екатеринославская губ., почт. станция Больше-Янисоль, усадьба Нескучное.

Там же, л. 11.

Новое направление стремится создавать не роли, а пьесы. В старом направлении актер пользовался пьесой

для самопоказывания, а в новом актер подчиняет себя общей коллективной задаче.

Там же, л. 12.

Мышцы.

Мышечная память может возбудиться от случайно повторенного, забытого движения и ощущения. Связанное с этим движением мышц аффективное чувство или переживание тотчас же воскресает. Вот пример: я приехал в Севастополь к Кисту после восьми лет. У Киста все по-старому. Те же неудобные тазы с выгнутым вперед дном, благодаря чему приходится собирать воду по краям. Именно этот жест собирания напомнил мне прошлое и те чувства, которые я восемь лет назад ощущал в этой комнате.

Там же, л. 17.

Студия. Commedia dell'arte.

Современные люди по-современному живут в римском замке. На стенах фрески (написанные на тюле, как прозрачные декорации в «Пер Гюнте»), люстры, гобелены, картины с рыцарями-предками. Наступает ночь. Сзади освещается тюль, и предки выходят или сидят за тюлем, и игра идет за тюлем. Провести параллель между тем, что было раньше: благородство, рыцарство — квартальный; борец за религию — поп; скупой — банкир.

Там же, л. 18.

Ремесло.

Вот актер-ремесленник вдохновился. Публика пришла в неистовство, аплодирует. Спросите актера и публику: о чем говорилось в монологе, который произвел эффект? Вам не ответят.

Что же вызвало успех — чувство актера или нервозность его актерской эмоции?

Там же, л. 20.

Прямолинейность в психологии не годится. В жизни не так. Например, люди порядка часто беспорядочны хотя бы потому, что они запутываются (как я) во всяких системах для создания самого порядка.

Добрый бывает злым (мать, которая бьет ребенка, чтоб он в другой раз не попал под конку). И чем больше любит, тем сильней бьет.

Там же, л. 39.

Один из признаков ремесла: попросите ремесленника прочесть или сыграть или мелодекламировать в обществе. «С удовольствием». И через минуту он уже в позе и завел волынку; или у фортепиано и залился в мелодекламационном распеве.

Попросите настоящего артиста, и он пошел ломаться, отказывать, тысяча препятствий, и все говорят, что это потому, что он загордился и слишком знаменит. Но это не так. Ремесленнику ничего не стоит завести свою механику. Не все ли равно где, на сцене или в салоне.

Артисту надо поверить и зажить. Объяснить себе, почему, для чего он здесь сегодня переживает. Нужны часы и большая работа, чтоб зажить, то есть зародить не ремесло, а настоящее искусство.

Там же, л. 59.

Ремесленники сразу хватают роль и жарят. Артист в каждой роли новичок, любитель. Над этим глумятся ремесленники — «какой же это актер»,— не понимая, что мы презираем их именно за то, что они так опытны и этим лучше всего свидетельствуют, что они не артисты, а ремесленники.

Там же, л. 62.

КАК ГОТОВИТЬСЯ К СПЕКТАКЛЮ

Каждая деятельность только тогда хороша и важна, когда она является результатом какой-то идеи. Другими словами, в каждой деятельности должно быть свое сквозное действие, и если эта идея или сквозное действие важно, нужно и интересно, то и самая деятельность будет и важной и интересной, и наоборот. Деятельность купца, торгующего только для того, чтобы быть богаче другого, чтоб давать балы, иметь несколько автомобилей или выездов, не может

быть интересной и важной, а деятельность купца, одушевленного культурной идеей оживления северных окраин,— будет и интересной, и важной в культурном смысле. Деятельность чиновника, служащего из-за собственной карьеры, военного — ради чинов и орденов — неинтересна, тогда как та же деятельность ради блага и охраны родины и важна, и почтенна. То же и с артистом. Если он заботится только о личном успехе, тщеславии — он неинтересен и не пойдет дальше обычного уровня актерского каботинства. Только важная, сидящая в нем идея может оживить, осмыслить действие.

Зап. кн. № 21552, л. 46—47.

Правда без жизни, а жизнь без правды существовать не могут.

Зап. кн. № 674, л. 53.

...Тот театр, о котором мы мечтаем, не только театр правды, но и естественного творчества и природной непосредственности... Театр красоты, но только не той придуманной, вылощенной красоты, которую любит театральность и пост-карты [1], а красоты естественной, природной, красоты натуры.

Наши новаторы любят придумывать и брезгливо отворачиваются от природы и естественной правды, считая ее натуралистической. Они хотят быть мудрее создателя природы. Но все то, что взято из природы,— то и красиво.

Не надо придумывать красоту, надо уметь выбирать ее из того, что уже создано. Наш театр должен культивировать настоящую, естественную, природную, органическую красоту.

Зап. кн. № 823, л. 11—12.

Малый театр, подобно тому, как и мы в первые годы,— прибегает к спасительным постановкам, чтобы прикрыть отсутствие труппы и талантов. Они ставят в этом году «Самоуправцев», «Шейлока», «Воеводу». Всегда так: когда нет актеров, делают спектакль.

Зап. кн. № 21552, л. 5.

[1] Пост-карты — открытки (*фр.*).

[ИЗ БЕСЕДЫ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО О «ВОЛКАХ И ОВЦАХ»]

Как пользоваться «системой».

Если желудок хорошо действует и сам — не нужно слабительного. Если рука действует хорошо и самостоятельно — не надо ей массажа.

Если творчество происходит само собой и правильно — и слава богу. Не нужно никаких систем.

Зап. кн. № 673, л. 9.

Первая часть книги (по мейерхольдовщине и новым течениям).

Если передают суть пьесы (духовную) в реальных, но типичных для сути формах — это искусство, допустим, не первого достоинства.

Если эту реальную форму очищают от лишнего и тем еще яснее передают суть, доводя ясность и чистоту формы до символа,— это искусство, и притом более совершенное.

Если, кроме того, художник передает свою личную индивидуальность, хотя бы и странную, но прочувствованную и искреннюю — допустим, что это еще более утонченное искусство высшего порядка. Согласен. Но если передают и увлекаются не сутью, а формой ради формы, реализмом — ради реализма, доводя до царства бутафории реализм подробностей, или импрессионизмом — ради импрессионизма, доводя его до чудачества (не как всегда), забыв о сути, или еще хуже — исказив ее,— это черт знает что, это реклама.

Там же, л. 10—11.

Переживание и есть активное действие, то есть выполнение задачи; и наоборот, выполнение задачи и есть переживание.

Там же, л. 12.

Ничто не повторяется в жизни. Нет двух одинаковых людей, мыслей, чувств. Раз испытанное актером на сцене чувство уже не повторится ни завтра, ни сейчас. Поэтому нечего фиксировать самое чувство, оно придет. Нужно

заготовить только границы задачи, в которые будут каждый раз вливаться все новые и новые чувства. Границы задачи — всегда одни и те же. Чувства, их наполняющие,— всегда новы.

Там же, л. 13—14.

Французам нужны аплодисменты и особенно среди действия, фраз и отдельного восклицания. Это разжигает актерскую эмоцию, как крики, вой толпы разжигают на арене и быка и тореадора.

Там же, л. 17.

Большая ошибка режиссеров, когда они навязывают артисту свои чувства и непременно свой рисунок роли. Это насилие. Роль режиссера иная. Он должен прежде всего сам понять, куда клонит артиста, художника и всех творцов спектакля. Собрав их живой душевный творческий материал, режиссер должен понять, что и как из него можно создавать. Навязав всем свои чувства, режиссер не получит живого трепещущего материала творцов, и из мертвого материала выйдет мертвое создание.

Там же, л. 19.

Можно говорить слова автора механически, даже бессмысленно, а в то же время жить своими чувствами (волной чувств), хотя бы и не имеющими отношения к роли, а только к себе.

Ведь и в жизни это бывает. Например, говорим: «Здравствуйте, как вы поживаете?» — «Я чувствую себя хорошо, очень рад вас видеть». А на самом деле и не рад вас видеть, и скверно поживаю, и плохо себя чувствую.

Там же, л. 21.

Техника не связывает, а освобождает. Техника делает механически все то, что мешает жить во время творчества (дикция, громко говорить, цезуры стиха).

Там же, л. 22.

Внутренняя техника не в том, чтоб заставлять себя делать то, что надо, но не хочется, а в том, чтоб увлекать себя тем, что надо делать по роли на сцене.

Там же, л. 25.

Бывают среди актеров такие, которые любят себя самого и только, а не других людей, не жизнь. Они обречены носиться с собой, но не изображать жизнь.

Там же, л. 26.

Подсознательные чувства актера должны слиться с подсознательными чувствами автора, скрытыми в словах.

Там же, л. 27.

Актеры всегда заботятся о том, чтобы играть «как», а не «что».

Там же, л. 28.

Жизнь воображения.

Представьте себе сегодня — без вчера, жизнь человека без прошлого.

Там же, л. 29.

Лучше всего проверять, правдиво или ложно играют: слушать за закрытым занавесом или в соседней комнате, когда не видно, а только слышно.

Там же, л. 32.

Ремесло.

Беда, когда актеру попадается на сцене ступенька,— сейчас одна нога вниз, а другая наверху лестницы.

Там же, л. 33.

Когда вся роль нажита, изболела, получаешь право говорить просто и легко.

Там же, л. 34.

...Главная отличительная черта между искусством переживания и представления в том, что искусство переживания — активно, это искусство внутреннего стремления, выявляющегося во внешних действиях. Искусство представления — пассивно, оно копирует, повторяет внешние формы.

Там же, л. 35.

Режиссер распадается на следующие составные отрасли: 1) Режиссер — администратор. 2) Режиссер — художественный руководитель (когда довольно репетировать). 3) Режиссер — художник. 4) Режиссер — литератор — драматург. 5) Режиссер — психолог. 6) Режиссер — постановщик. 7) Режиссер — критик. 8) Режиссер — учитель.

Там же, л. 36.

Режиссер.

Хорошее надо искать, а дурное видно сразу (из Достоевского).

Там же, л. 42.

Критика.

Если критик талантливый, он может быть другом артиста и помогать ему как в его творчестве, так и в роли посредника, объясняя зрителю то, что хорошо у артиста. Бездарный критик большое зло даже тогда, когда он восхищается артистом.

Что такое хороший критик? Прежде всего чуткий человек, чувствующий замысел и душу артиста, понимающий психологию артиста, автора и зрителя. *Хороший критик приходит в театр пустой и все берет в театре,* так как он умеет делать самое трудное и самое важное — оценивать чужое творчество и образы. Плохие критики приходят в театр со своим, заранее заготовленным образом и приходят в восторг, если замысел автора совпадает с ним. Но ведь у этих критиков нет ничего своего. Они приносят трафарет, усвоенный в гимназиях и у плохих или хороших актеров. Настоящий же артист создает свой образ. И чем он оригинальнее, тем больше разлад между ними. Нужен ошеломляющий талант, чтоб захватить,

пригнуть и насильно переубедить тупицу-критика, который, как всякая тупица, чрезвычайно упрям. Нужен гений.

Зап. кн. № 673, л. 46—47.

[НАЧАЛО РЕПЕТИЦИИ «СЕЛА СТЕПАНЧИКОВА»]

Наш театр привык к всевозможным требованиям. От нас требуют, чтоб мы держались самого лучшего, самого нового репертуара, от нас требуют, чтоб каждая новая постановка была открытием и событием, хотя все знают, что в искусстве события родятся очень редко и с большим трудом. От нас требуют, чтоб мы давали таких событий как можно больше в год и чтоб эти события были непременно новыми. Требуют, чтоб у нас были самые лучшие артисты и не только по сравнению с театрами Москвы, но и по сравнению с целым светом, и не только на известные, но и на все амплуа. И если где-нибудь является талантливый артист, мировая знаменитость, то дост[ается] за это прежде всего [нам]—за то, что у нас такой знаменитости нет.

Возможно ли предъявлять все эти требования к театру, не получающему никакой субсидии и несущему весь риск за счет небогатых пайщиков — артистов театра, — об этом никто не спрашивает.

Наш театр привык и к тому, что его хоронят. Двадцать лет, при восемнадцатилетнем существовании театра, нас не переставая хоронят и снова воскрешают. Теперь полоса отпевания и похорон Художественного театра. И несмотря на то, что театр стал выпускать уже не отдельных учеников, а целые студии, все-таки продолжается многими отпевание.

Архив К. С., № 1221, л. 1—2.

Пока искусство возвышает вас, вы должны им заниматься, но как только вы заметите, что оно вас портит, бегите от него, как от чумы. Ничто в мире не способно так испортить или так возвысить человека, как искусство. Так много в нем возвышенных и низменных элементов. Есть люди, которые умеют брать только дурное от искусства. Они вредны искусству и искусство вредно им.

Но есть люди, которые умеют брать или по крайней мере стремятся брать только высокое от искусства. Эти люди нужны искусству и искусство нужно им. «Толцыте и отверзется!» Если и не будет у бездарных блестящего художественного результата, будет душевный и нравственный, и это много.

Зап. кн. № 790, л. 20.

[ОБРАЩЕНИЕ К ТРУППЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА]

Имею ли я право после всего, что было говорено, считать этот разговор о Театре-Пантеоне — последним, решающим и отказаться на будущее время от участия в совещаниях о моем проекте и об пантеоне во МХТ?

Если не имею права, то что надо сделать, чтоб это право получить?

Понимает ли Художественный театр, что создание МХТ — Пантеона является моей последней мечтой, задачей, целью в жизни, ради которой мне стоит продолжать работать так, как я работаю. Понимают ли, что я не в силах отказаться от этой последней мечты, осуществление которой может до известной степени сохранить после нашей смерти все то, что удалось сделать при жизни в области театра.

Понимает ли театр, что служить тому, что происходит в театре Художественном сейчас,— не стоит, особенно, когда осталось жить недолго, что такому театру одна дорога — скорее закрыться со славой.

Понимает ли театр, что без идеи и цели я работать не в силах, что только одна идея может нас соединить, так как мы все, члены МХТ, до удивления разные люди, что с уничтожением главной цели, нас связующей,— рушится, уничтожается всякая духовная связь и остаются только благодарные воспоминания...

Что [если у меня отнимают] идею, у меня является потребность или создавать новую идею, которая даст мне силы, и проводить ее на стороне, или просто приятно дожить остаток годов, конечно, отдавая при этом свой долг за прошлое старым товарищам и обеспечив семью.

Что и для того, и для другого пути у меня много средств и в Москве, и в России, и за границей.

Понимают ли, какой важный вопрос для меня Театр-Пантеон (то есть русское искусство), что от него я не могу, не имею права отказаться.

Что уставший и постаревший Художественный театр один не может создать этот театр, что ему нужна общая помощь *всех студий,* может быть, включая сюда и оперную, и будущую опереточную, балетную.

Что теперь решается мое «быть или не быть». Что теперь театр выбирает путь художественный или путь материальный. Что только художественный путь — выгоден, а материальный путь — это путь мелкого торгашества, которое невыгодно в искусстве.

Что отказываясь от МХТ в полном объеме моего плана, Художественный театр тем самым дает полную свободу всем студиям. Что после этого отказа я не имею никакого права не предоставлять Студии полной свободы действия вне связи с МХТ.

Что сейчас не МХТ спасает студии, а наоборот, студии спасают МХТ.

Зап. кн. № 833, л. 5.

[«ОДУМАЙТЕСЬ, ПОКА НЕ ПОЗДНО»]

Одумайтесь, пока не поздно.

Предсказывают гибель Европы, а с нею и ее культуры. Нельзя отрицать этой печальной возможности. Говорят, что Франция, Англия, Италия, Германия потеряли все свои рынки, так как за время войны их колонии обзавелись своей промышленностью, а недостающее поставляется Америкой. Естественно, что за отсутствием рынков погибнет и европейская промышленность, богатство страны, а там и сама культура, то есть наука, искусство и пр.

Мы, русские, не были промышленной страной; живем земледельческим строем, каковы и останемся на будущее время. Наша культура духа может уцелеть и сыграть огромную первенствующую роль в мировой жизни человечества. Одно из звеньев таковой культуры духа — театр, притом театр специфически русский, цель которого не развлекать зрителя постановками, виртуозностью актерских зрелищ, а воздействовать непосредственно на живой дух зрителя органически созданной живой жизнью

человеческого духа. Эта особенность чисто русского драматического театра кажется откровением заграничным нашим коллегам и уже не раз получала признание первенства русской школы в мировом театре.

Теперь, когда приотворилась узкая щель из нашей русской тюрьмы в Западную Европу, мы с удивлением и грустью узнали о полной гибели всех европейских театров во всех странах. Оказалось, что за время войны только в России, не покладая рук, работали в области театра. Мировое первенство в области театра — несомненно за Россией. Европа признала, что только у нас и сохранилось искусство театра.

Среди общего мирового оплевания и презрения такая первенствующая роль России нам очень ценна, но она и обязывает в большом, мировом масштабе.

Как же справиться с огромной мировой задачей, выпавшей на нас — сохранить для всего мира основы драматического и сценического искусства? Несмотря на наше первенство, у нас далеко не все благополучно. И у нас театр в большой, смертельной опасности.

Начнем с провинции. Что делается там? Полная и безнадежная уже свершившаяся гибель и извращение всех основ русского искусства. Там сделано все, чтоб убить старое и помешать зарождению нового — органического . Остаются большие города. Из Киева, Одессы, Харькова до нас доходят печальные известия, не оставляющие никаких надежд. Остаются Петербург и Москва.

Петербург опустел и обеднел. Силы и возможности одного из лучших театров России—Александринского—слабеют. Артисты голодают, им приходится то и дело ради заработка приезжать в Москву. Там вопрос куска хлеба стоит на первом плане и приходится заботиться пока о спасении жизни артистов, во главе с нашей гордостью и любимцем, славным В. Н. Давыдовым. Таким образом и Александринскому театру пока не до выполнения своей мировой роли.

Остается Москва с ее огромным количеством театров и направлений. Пусть все из них интересны, нужны, но далеко не все из них органичны и соответствуют природе русской творческой души артиста. Многое, большинство из новой театральной Москвы относится не к русской природе, и никогда не свяжется с ней, а останется лишь наростом на теле. Большинство театров и их деятели — не русские люди, не имеющие в своей душе зерен рус-

ской творческой культуры. Роль таких театров иностранного происхождения нужна и интересна, но не о том я пекусь сейчас. Не это вновь культивируемое направление удивляет Европу и получило ее признание.

Хранителями чисто русской культуры приходится признать лишь Малый театр, Художественный и его студии и Корша.

Начну с последнего, обладающего превосходной труппой артистов. Но они собраны случайно, из разных мест России и не имеют своих выработанных традиций и основ. Это лишает их возможности взять на себя охрану еще не существующих для них, ясно сознанных традиций и школы.

Малый театр — один из славных создателей русских традиций, идущих от Щепкина. От него к нам донесли его заветы славные деятели русского искусства — Садовские, Ермолова, Федотова, Ленский, Южин. К нашему общему горю — одни из них умерли, другие кончили или кончают карьеру, не успев заготовить на свое место достойных заместителей. Бог даст, только что созданная Студия Малого театра выставит в скором времени новых талантливых борцов за русское искусство, но пока они еще не вступили в ряды войска и оттачивают свои мечи. Остается пока, бог даст временно, один Художественный театр. Вдумайтесь, какая роль и ответственность выпадает на него.

Зап. кн. № 804, л. 5—10.

ЗАДАЧНИК. [ТРЕНИНГ И МУШТРА]

Этика, дисциплина, характер.

Не входя в детали, скажу лишь пока, что в сценическом самочувствии важную роль играет как личный характер самого артиста, так и установившаяся этика в театре, создающая благотворную для жизни и творчества атмосферу.

Если артист самолюбив, обидчив, нервен, раздражителен, он постоянно не в духе и отравляет себе и другим хорошее общее состояние, необходимое для творчества.

Точно так же, если в театре нет этики и дисциплины, не может быть в нем и благотворной для творчества ат-

мосферы. В самом деле, если за кулисами артист будет истерзан постоянными неприятностями, сплетнями, интригами, ему будет не до творчества, и никакие манки не смогут отвлечь и исцелить его от яда, отравляющего его душу.

Зап. кн. № 544, л. 29.

О халтуре.

Отчего же, можно приготовить роль очень скоро. У нее много плоскостей. Если прокатиться по поверхности точно на курьерском, работа займет немного времени. Передать внешнюю фабулу может всякий и очень скоро. Но если вы захотите углубиться в роль хоть на один аршин, вам придется рыть почву по слоям, по пластам, из которых многие тверды и трудно проходимы, как каменный грунт. Разве землекоп знает, на что он нападет внутри? Разве он может определить время для своей работы? И актер не может этого сделать.

Там же, л. 32.

ДОКЛАД

Спектакль все — от входа в переднюю до выхода. Все должно быть художественно. Теперь не только фойе, но и сценой распоряжаются другие. Убранство кабацкое, плакаты. (Если надо, делать это художественно.)

Если нужны выступления, делать их хорошо или никак.

Соревнование нужно. Но на халтуру? Кто больше поставит? Нет, кто *лучше* поставит. Сейчас производство брака. Скоро только в виде исключения будет хорошо. Подлинные создания в искусстве создаются большим и долгим трудом.

Кроме того. Если важно количество, то надо его заготовить заблаговременно и варить, как я это делал. (Ставил по пять спектаклей в год.) Теперь нужен год на заготовки, и [на] один сезон должны отстать от всех.

Сплошной год—понизит на весь год уровень спектаклей и гастролей. Мало актеров хороших, приходится разжижать дрянью. Статисты заиграли роли.

Каникулы нужны артисту, чтоб видеть свет, впечатления. Без них он нищ.

Каждодневные заседания изнуряют. Болтают одно и то же. Нет времени репетировать. Чаще всего делается для того, чтоб показать деятельность градоначальника, чтоб отличиться кому-то где-то (карьера). Приложить сведения о заседаниях. Бездарные ораторы, говорящие одни и те же слова. Нельзя отнимать время отдыха от актера.

Выбирают спортивные занятия и отменяют танцы. Набивают плечи [тем, кто мал] ростом, портят фигуру.

При той работе театра, которую дал Гейтц, мне нечего делать и не для чего писать систему. При данных условиях халтуры—она неисполнима, вредна, и вся моя полувековая работа гибнет.

Театр стал не Государственным Художественным театром, а Государственным Халтурным.

Зап. кн. № 813, л. 64.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ОПЕРНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Вековая условность и ложь не могли пройти бесследно, тем более, что всякая театральщина благодаря своей пошлости и общедоступности очень ядовита и прилипчива. Свежему зрителю стоит побывать в театре несколько раз, и он уже заражен, несмотря на то, что в первую минуту знакомства с театром ложь театральности его путает и смущает. Вот причина, почему я считаю всех людей, имеющих ту или иную связь с театром, вывихнутыми. Особенно же этим страдают все актеры и деятели сцены и все без исключения критики и театроведы. Исключения, как везде, есть. Но они чрезвычайно редки. Зато тот, кто поймет отрицательную сторону театральщины, становится ее ярым врагом.

Там же, л. 32.

Одна из основ нашего искусства, принятая мною в книге в такой редакции: «Искусство драматического актера—искусство внутреннего и внешнего действия».

Формула А. С. Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувства в предлагаемых обстоятельствах...».

Подсознательное творчество самой природы—через сознательную психотехнику артиста.

Там же.

Если вам скажут: потрудитесь к такому-то числу приготовить и сыграть роль,— это значит: потрудитесь к такому-то числу сделать аборт. Это не органическая, не естественная, а насильственная работа. Это не искусство, а ремесло.

Там же.

КОММЕНТАРИИ

ИЗ КНИГИ «МОЯ ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Книга К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» была написана по заказу американской фирмы «Литтл, Броун и К°» и впервые опубликована в США на английском языке в мае 1924 г.

Это произведение К. С. Станиславский начал писать в 1923 г., когда вместе с труппой МХАТа находился на гастролях в Северной Америке. Артист не сразу решился подписать договор, очень много сил и времени отнимала деятельность в театре. Но, согласившись, Станиславский вскоре необычайно увлекся работой. Книга писалась в трудных условиях — в перерывах между спектаклями и репетициями, между переездами из города в город. Секретарь дирекции МХАТа О. С. Бокшанская, которой Станиславский диктовал «Мою жизнь в искусстве», оставила подробные воспоминания о том, как создавался этот труд. «К. С., казалось, не знал устали. Мы писали страницу за страницей. Во время работы он отрывался накоротке, чтобы съесть стакан простокваши, и диктовал дальше. Часа в два ночи, а то и позднее, когда он был все еще бодр и готов продолжать, он все-таки останавливался: «Постойте, который же это час? Пожалуй, пора прерывать. Как ни жалко, но надо»... Он заряжал меня своей страстью к этой работе»,— писала О. С. Бокшанская (см. «Ежегодник Московского Художественного театра. 1943», М., 1945, с. 582—583).

Литературной работе Станиславский отдал и свой летний отдых 1923 г. Сроки договора были жесткими, к тому же Константин Сергеевич не рассчитал материала, исчерпал договорный объем рукописи (60 тысяч слов), успев довести свое повествование лишь до основания МХТ. Издатели согласились увеличить объем. Подстегивали автора и финансовые заботы — он надеялся доходом от книги укрепить бюджет своей семьи. «Издатель наседает... Напрягаюсь из последних сил. Почти не сплю и напролет пишу все ночи... Писал как каторжник, которому осталось несколько дней жить... Я пишу и в антрактах, и в трамвае, и в ресторане, и на бульваре»,— сообщал Станиславский в одном из писем (VIII, 87). Книгу в первой

редакции он закончил в марте 1924 г., т. е. более двух десятков печатных листов были написаны в течение года: объем очень значительный даже для профессионального литератора. Результат поражает еще более, если вспомнить, что автору было 60 лет, и написанная им книга — его литературный первенец.

Вернувшись после гастролей в Москву, Станиславский сразу начал подготовку русского издания «Моей жизни в искусстве». Многие разделы ее были переработаны, существенно обновлены и дополнены. Автор сам считал, что новая редакция книги оказалась «несомненно удачнее, интереснее и нужнее американской» (I, с. XXI). Русское издание впервые вышло в свет в Москве летом 1926 г. При жизни автора книга переиздавалась несколько раз, она сразу имела большой резонанс и получила всеобщее признание. Неоднократно издавалась во многих странах мира.

Воспоминания Станиславского охватывают период его жизни от поры детства до момента их написания (1924 г.). Но содержание книги значительно шире автобиографических заметок. В ней прослежены история Московского Художественного театра, его искания, вазимоотношения с крупнейшими деятелями литературы и искусства предреволюционной поры. Станиславский изложил в книге и свои взгляды на театр, рассказал о своих открытиях, о своей творческой системе, принципах сценического искусства. Книга поэтому обладает еще и несомненной научной ценностью.

Высокие литературные достоинства, сжатый, выразительный и точный язык делают книгу доступной и увлекательной для самых широких слоев читателей.

В настоящее издание воспоминания Станиславского включены не полностью, а начиная с 1898 г., когда был основан Художественный театр.

Текст воспоминаний воспроизведен по изданию: К. С. Станиславский. Собр. соч.: В 8 т. Т. I (М., 1954).

С. 31. *...Общество искусства и литературы.*— Общество основано в 1888 г. К. С. Станиславским и группой московских театральных деятелей. Его силами устраивались спектакли, литературные и музыкальные вечера, выставки и др. Под руководством Станиславского из группы любителей была создана постоянная труппа. Спектакли Общества отличались высоким профессионализмом.

С. 32. *«Федор»* — пьеса А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович».

«Шейлок» — пьеса В. Шекспира «Венецианский купец».

...проходил свою роль с Владимиром Ивановичем...— Вл. И. Немировичем-Данченко.

С. 33. *...в имении моих родителей...*— Имеется в виду Любимовка (в 30 км от Москвы).

С. 42. *...вышла прекрасная симфония...*— Увертюру к спектаклю «Царь Федор Иоаннович» написал композитор А. А. Ильинский.

С. 46. *...«Чайка»... с треском провалилась.*— «Чайка» была поставлена в Петербурге в Александринском театре 17 октября 1896 г. Роль Нины Заречной исполняла В. Ф. Комиссаржевская.

С. 48. *...арендованный нами театр...*— Театр «Эрмитаж» в Каретном ряду, где МХТ играл спектакли в 1898—1902 гг.

С. 50. *Тантал* — в греческой мифологии сын Зевса и Плутоны, в наказание за то, что на пиру угостил богов телом собственного сына, был обречен вечно томиться неутоленной жаждой и голодом.

С. 51. *14 октября 1898 г.*— дата указана по старому стилю.

С. 56. *Трагедия А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного»* впервые показана на сцене МХТ 29 сентября 1899 г.

С. 61. Премьера *«Снегурочки» А. Н. Островского* состоялась в 1900 г., *«Синей птицы» М. Метерлинка* — в 1908 г.

С. 69. *...русопет Артем...*— Артем (наст. фам. Артемьев) Александр Родионович — артист МХТ со дня основания.

С. 76. *Премьера «Чайки»* на сцене МХТ состоялась 17 декабря 1898 г.

С. 82. *...мы ехали к Антону Павловичу в Крым...*—Поездка МХТ в Крым состоялась в апреле 1900 г.

С. 90. *...мы впервые отправились в Петербург...*— Эта поездка состоялась в 1901 г., в дальнейшем весенние гастроли МХТ в Петербурге происходили почти ежегодно (до 1915 г.).

С. 95. *...мы ехали в Киев, Одессу или Варшаву...*— В Киеве и Варшаве МХТ гастролировал в 1912 г., в Одессе — в 1913 г., в 1914 г. театр посетил Киев еще раз.

С. 100. *...Театр в Камергерском переулке...*— ныне проезд Художественного театра, основная сцена МХТ.

«Доктор Штокман» Г. Ибсена впервые был показан 24 октября 1900 г.

С. 103. *...побоища на Казанской площади...*— 4 марта 1901 г. в Петербурге на площади у Казанского собора состоялась несанкционированная студенческая противоправительственная демонстрация, которую разогнали с помощью казачьих частей.

С. 107. *...на премьере успех постановки был средний.*— Премьера «Мещан» в МХТ состоялась 26 марта 1902 г. на гастролях театра в Петербурге.

С. 113. *Спектакль имел потрясающий успех...*— «На дне» впервые был показан в МХТ 18 декабря 1902 г.

С. 117. *При постановке «Юлия Цезаря»...*— Пьеса В. Шекспира «Юлий Цезарь» впервые была показана в МХТ 2 октября 1903 г., Станиславский играл роль Брута.

С. 126. *...премьера его пьесы совпадала с пребыванием его в Москве.*— Премьера «Вишневого сада» состоялась 17 января 1904 г.

С. 128. *...интересовался спектаклем Метерлинка...*— Три одноактные пьесы М. Метерлинка — «Слепые», «Непрошеная», «Там, внутри» — МХТ показал 2 октября 1904 г.

Баденвейлер — курортный городок в Германии.

С. 134. *Студия на Поварской.*— Для студии было снято помещение бывшего театра Немчинова на Поварской улице в Москве (ныне улица Воровского).

С. 144. *«Дети солнца» М. Горького* были впервые показаны в МХТ 24 октября 1905 г.

С. 151. *Алексеевский кружок* — руководимая Станиславским любительская театральная труппа (1877—1888).

С. 163. *«Братья Карамазовы»* (1910) и *«Николай Ставрогин»* (по роману Ф. М. Достоевского «Бесы», 1913) были поставлены в МХТ по инициативе Вл. И. Немировича-Данченко.

«Драма жизни» К. Гамсуна впервые была показана в МХТ 8 февраля 1907 г.

С. 165. *Менье Константин* (1831—1905) — бельгийский скульптор и живописец, создавал героизированные образы рабочих («Молотобоец», «Грузчик» и др.).

С. 170. *Генрих IV* (1553—1610) — французский король, вождь гугенотов в борьбе с католиками.

С. 179. *«Жизнь человека» Л. Н. Андреева* впервые показана в МХТ 12 декабря 1907 г.

С. 182. *«Синяя птица» М. Метерлинка* впервые показана в МХТ 30 сентября 1908 г.

С. 186. *«Месяц в деревне» И. С. Тургенева* впервые показан в МХТ 9 декабря 1909 г.

С. 190. *«Мир искусства»*—объединение художников в Петербурге.

Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — организатор театрального дела. Вместе с А. Н. Бенуа создал «Мир искусства». Проживая за рубежом, создал труппу «Русский балет» (1911—1929).

С. 195. *Терпсихора* — в древнегреческой мифологии муза танца.

С. 198. *Свободный театр* — театр в Москве (1913—1914); *Марджанов К. А.* (1873—1933) — один из его основателей.

С. 225. *МХАТ 2-й* — первая студия МХТ, преобразовалась в театр в 1924 г. В феврале 1936 г. МХАТ 2-й был закрыт.

Вторая студия МХАТ была создана в 1916 г. Влилась в МХАТ в 1924 г.

С. 226. *Третья студия МХАТ* работала под руководством режиссера Е. Б. Вахтангова. В 1924 г. преобразована в Театр имени Е. Б. Вахтангова.

Четвертая студия возникла в 1921 г., в 1927 г. переименована в Реалистический театр, который просуществовал до 1937 г.

«Габима» (на древнееврейском языке — сцена) — театр-студия в Москве, возникшая в 1918 г. В 1926 г. выехала из СССР, в настоящее время работает в Израиле.

«Летучая мышь» — театр миниатюр в Москве, созданный Н. Ф. Балиевым и Н. Л. Тарасовым.

С. 239. *...в огромном здании Солодовниковского театра...*— Солодовников Гавриил Гавриилович — антрепренер.

С. 246. *«Каин»* — мистерия Байрона; премьера во МХАТе 4 апреля 1920 г.

С. 252. *Оперная студия* возникла в 1919 г., в 1928 г. преобразована в Оперный театр имени Станиславского.

С. 271. *«Вампука»* — опера-пародия В. Г. Эренберга (1908). Осмеивала рутину и условности оперных спектаклей, стала именем нарицательным для обозначения ремесленных сценических штампов.

С. 281. *Этот труд стоит у меня на очереди...*—Станиславским был замыслен план из восьми книг, посвященных разным аспектам театрального искусства. В этом ряду «Моя жизнь в искусстве» была первым томом. Кроме нее, Станиславскому удалось завершить лишь один из намеченных трудов — «Работа актера над собой». Третья книга «Работа актера над ролью» осталась незавершенной. Остались лишь в замысле книги о режиссерском искусстве, об опере, о «революционном искусстве».

ВОСПОМИНАНИЯ. СТАТЬИ. ОЧЕРКИ. РЕЧИ. БЕСЕДЫ.

В этот раздел включены материалы из четвертого, пятого и шестого томов восьмитомного собрания сочинений Станиславского: (М., Искусство, 1954—1961). Названия материалов, датировка, атрибуция, пояснения соответствуют этому изданию. Материалы представлены в хронологической последовательности.

РЕЧЬ ПЕРЕД ОТКРЫТИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕДОСТУПНОГО ТЕАТРА 14 ИЮНЯ 1898 г.

Впервые полностью напечатана в 5-м т. Собр. соч.

Речь была произнесена К. С. Станиславским 14 июня 1898 г. в местечке Пушкино под Москвой на собрании труппы будущего театра. С этого дня началась регулярная работа над репертуаром к первому сезону.

С. 282. *Филармоническое общество* — Московское филармоническое училище, где Вл. И. Немирович-Данченко руководил драма-

тическим классом, откуда в состав МХТ вошли актеры И. М. Москвин, О. Л. Книппер, В. Э. Мейерхольд и др.

С. 283. *...настанет день...* — слова из монолога мастера Генриха — героя пьесы «Потонувший колокол» Г. Гауптмана.

...вспомнить последний акт «Потонувшего колокола». — Пьеса кончается гибелью Генриха, который поплатился смертью за измену своему идеалу.

ИЗ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ К ТРУДУ О ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА

Материалы отражают взгляды Станиславского начала 1900-х годов. Глава «Гений» впервые опубликована в 5-м т. Собр. соч. Написана предположительно в 1901 г.

С. 286. *Кронек Людвиг* (1837—1891) — немецкий артист и режиссер, гастролировал с немецкой труппой в России в 1885 и 1890 гг.

[ЗАМЕТКИ ОБ УСЛОВНОСТИ, ПРАВДЕ И КРАСОТЕ]

Впервые опубликованы в 5-м т. Собр. соч. Датируются началом 1900-х гг.

С. 291. *Аким* — персонаж пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы».

А. П. ЧЕХОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

Воспоминания о Чехове предположительно были завершены в 1907 г. Сокращенный их вариант впервые напечатан в альманахе «Шиповник» (1914, книга 23). Полностью впервые опубликованы в «Ежегоднике МХТ. 1943» (М., 1945).

С. 294. *Вероятно, это случилось...* — Знакомство предположительно состоялось в 1888 г. на открытии Общества литературы и искусства, где в числе приглашенных был А. П. Чехов.

Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912) — литератор, книгоиздатель, редактор газеты «Новое время».

С. 295. *Другая малозначащая встреча* произошла предположительно в феврале 1897 г. *Театр Корша* — ныне здание филиала МХАТ на улице Москвина.

Известный в то время архитектор... — Имеется в виду архитектор Ф. О. Шехтель (1859—1926).

С. 296. *Дрейфус Альфред* — французский офицер генерального штаба. Был осужден по ложному, как считалось, обвинению в государственной измене и шпионаже.

С. 302. *Никитский театр* — ныне здание Театра им. Маяковского на ул. Герцена.

...при вторичном возобновлении «Чайки».— Возобновление состоялось в 1905 г.

С. 307. *Ветцель и Кист* — содержатели гостиниц в Севастополе.

С. 315. *Татаринова Фанни Карловна* — владелица виллы в Ялте.

С. 316. *...Антон Павлович... привез ее сам.*— Чехов приехал в Москву 23 октября 1900 г.

С. 318. *...рекомендованного Антоном Павловичем генерала...*— Имеется в виду полковник В. А. Петров, который консультировал постановку «Трех сестер» в МХТ как военный специалист.

С. 324. *...заинтересовались артистом Б.*— Имеется в виду артист Николай Александрович Баранов (в труппе МХТ в 1899 — 1903 гг.), бывший певчий церковного хора.

С. 327. *...известный деятель печати Г-ий...*— Имеется в виду В. А. Гиляровский (1853—1935).

ОТЧЕТ О ДЕСЯТИЛЕТНЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Отчет прочитан К. С. Станиславским на торжественном собрании в театре 14 октября 1908 г. Текст отчета (с сокращениями) был опубликован в газете «Литература и искусство» (1943, 7 августа) и в книге: К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма. М. 1953. Полностью впервые напечатан в 5-м т. Собр. соч.

С. 338. *...основалась в злополучную Студию.*— Имеется в виду Театр-студия, получивший известность как Студия на Поварской. Задуман Станиславским как филиальное отделение МХТ; основан в мае 1905 г. Руководство Театром-студией было поручено Вс. Э. Мейерхольду. Студия ликвидирована как не оправдавшая надежд осенью 1905 г.

ИЗ ЗАМЕТОК О ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

Большинство заметок относится к 1909 г. Первый раздел впервые полностью опубликован в книге: К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма (М., 1953). Остальные разделы впервые опубликованы в 5-м т. Собр. соч.

С. 344. *Смотря Чехова, он определенно ищет пессимизма.*— Например, модный в ту пору философ Лев Шестов видел в Чехове певца сумерек и беспочвенности. Критик В. В. Воровский относил его героев к «лишним людям»: «Все они угрюмые, измученные мелкими, но безысходными страданиями...». (В. Воровский. Литературно-

критические статьи. М., 1956, с. 100). И в 1920-е гг. Станиславский протестовал против того, что в Чехове «брюнеты-пессимисты устремляют свое внимание только на мрачные стороны его души и творчества и так слабо отмечают светлые» (I, 440).

С. 351. *...случай с «Ревизором»...* — Имеется в виду спектакль МХТ «Ревизор» (премьера 18 декабря 1908 г.), С. Л. Кузнецов играл Хлестакова, В. Ф. Грибунин — Осипа.

ИЗ ЗАМЕТОК О ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Заметки относятся к 1911—1912 гг. Впервые опубликованы в 5 т. Собр. соч.

РЕЧЬ НА ПЕРВОМ УРОКЕ УЧЕНИКАМ, СОТРУДНИКАМ И АКТЕРАМ ФИЛИАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ МХТ

Речь прочитана 10 марта 1911 г. С этой беседы начались регулярные занятия Станиславского в МХТ по «системе». Беседа была записана Е. Б. Вахтанговым, с небольшими сокращениями впервые опубликована в сб. «Театр» (М., 1945).

С. 359. *Колизей* — амфитеатр в Риме, вмещал свыше пятидесяти тысяч зрителей.

Висбаден — город в Пруссии, где гастролировал МХТ.

С. 360. *«Эрмитаж»* — театр, в котором летом давались эстрадные представления развлекательного характера.

[ТЕАТР]

Публикуемые разделы «Вступление» и «Искания» относятся к 1912—1914 гг. Они должны были явиться вступительной главой задуманной Станиславским книги об искусстве театра и его направлениях. С небольшими сокращениями и поправками данный текст был впервые опубликован в книге: К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма (М. 1953). Полностью впервые опубликован в 5-м т. Собр. соч.

С. 370. *...на развалинах театра в Помпее...* — Станиславский посетил Помпею (Италия) в феврале 1911 г.

[«НУЖНЫ ЛИ НАРОДНЫЕ ДОМА И ТЕАТРЫ?»]

Текст датируется по содержанию предположительно 1915 г. Впервые опубликовано в 5 т. Собр. соч.

С. 394. *...образовалась крестьянская труппа...*— Имеется в виду любительский театральный кружок в селе Никольском Воронежской губернии, организованный в 1896 г. сестрой Станиславского Зинаидой Сергеевной и ее мужем К. К. Соколовым.

С. 396. *...в лазарете нашего Художественного театра...*— Лазарет при МХТ был открыт в сентябре 1914 г.

ИЗ ПРОЕКТА ВОЗЗВАНИЯ СОЮЗА МОСКОВСКИХ АРТИСТОВ. 1917

Работа над «Воззванием» относится предположительно к августу 1917 г. Станиславский являлся членом совета Союза московских артистов.

Публикуемый отрывок с небольшими сокращениями был напечатан в книге: К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма (М., 1953). Полностью впервые опубликован в 6-м т. Собр. соч.

[О РАЗЛИЧНЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ]

Цикл публикуемых материалов посвящен теории театрального искусства, которую Станиславский особенно интенсивно разрабатывал в 1909—1922 гг.

Статья о ремесле впервые была напечатана в 1921 г. в журнале «Культура театра» (№5 и 6). Публикуется по тексту 5-го т. Собр. соч.

Вариант статьи «Искусство представления» написан в первые послереволюционные годы. Впервые опубликована в книге: К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма (М., 1953).

Статья «Искусство переживания» написана в первые послереволюционные годы. Впервые опубликована с купюрами в книге: К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма (М., 1953). Печатается по тексту 5-го т. Собр. соч.

Статья «Смешанные направления» написана в первые послереволюционные годы. Впервые опубликована в 5-м т. Собр. соч.

С. 415. *Лессинг Теодор* (1872—1933) — немецкий литератор, философ и психолог. Станиславский цитирует его труд «Театр и история».

С. 440. *сказал ...Пушкин...*— Цитируется статья А. С. Пушкина «О народной драме и драме «Марфа Посадница». Эта цитата положена Станиславским в основу его «системы».

С. 462. *Калидаса* — древнеиндийский поэт IV—V вв.

ТЕАТР — ГОЛОДАЮЩЕМУ

Статья была опубликована в «Однодневной газете Комитета академических театров помощи голодающим», 28—29 мая 1922 г.

Летом 1921 г. засуха и неурожай поразили значительную часть России. Они обострили голод в стране.

[ТЕАТР В БОРЬБЕ ЗА МИР]

Текст является черновым наброском заключительной главы книги «Моя жизнь в искусстве». Предназначался предположительно для американского издания 1924 г. Впервые статья опубликована с сокращениями в «Ежегоднике МХТ» за 1949—1950 гг. (М., 1952).

МАЛЫЙ ТЕАТР

Текст речи написан к столетнему юбилею Малого театра, который отмечался 27 октября 1924 г. Впервые опубликован в книге: К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма (М., 1953).

С. 469. ...*Марию Николаевну, Гликерию Николаевну, Елену Константиновну...* — Станиславский имеет в виду М. Н. Ермолову, Г. Н. Федотову, Е. К. Лешковскую — знаменитых артисток Малого театра.

С. 470. *«Что станет говорить княгиня Марья Алексевна!»* — заключительная реплика Фамусова в «Горе от ума».

...*«Из Керчи в Вологду»* — реплика Счастливцева из второго акта пьесы А. Н. Островского «Лес».

ИСКУССТВО АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

Статья написана Станиславским в 1928 г. для Британской энциклопедии (изд. 1929—1932 гг.), опубликована впервые в переводе на английский язык в 22-м т. энциклопедии. На русском языке впервые опубликована в 5-м т. Собр. соч.

С. 480. ...*начавшуюся с мейнингенцев...* — Имеется в виду немецкая труппа режиссера Людвига Кронека. Труппа принадлежала герцогу Мейнингенскому.

ИЗ РЕЧИ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ЗАСЕДАНИИ, ПОСВЯЩЕННОМ ТРИДЦАТИЛЕТИЮ МХАТ 27 ОКТЯБРЯ 1928 г.

Речь произнесена на торжественном заседании в театре 27 октября 1928 г. Впервые опубликована в «Ежегоднике МХТ» за 1943 г. (М., 1945).

ИЗ ПОСЛЕДНЕГО РАЗГОВОРА С Е. Б. ВАХТАНГОВЫМ

Публикуемый набросок был записан доктором Ю. Н. Чистяковым под диктовку Станиславского в 1929 или в 1930 г.

Станиславский встречался с Е. Б. Вахтанговым в работе над трагедией А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» в июне 1921/1922 гг. Предположительно в этот период между ними и возник спор о гротеске, запечатленный в публикуемом документе.

ИЗ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ОБРАЩЕНИЯ В ПРАВИТЕЛЬСТВО

Обращение написано предположительно во второй половине 1931 г. Впервые полностью опубликовано в 5-м т. Собр. соч.

Обращение связано со стремлением преодолеть трудности организационного и творческого характера, которые поставили под угрозу деятельность МХТ, художественный уровень его спектаклей (проникновение в репертуар слабых пьес, чрезмерно возросшее годовое количество спектаклей, диктат Наркомпроса, травля МХТ в прессе и т. п.).

С. 488. *...пребывание за границей оторвали меня...*— Из-за тяжелой сердечной болезни Станиславский вынужден был на два года отстраниться от участия в работе МХТ, в 1929—1930 гг. он лечился в Баденвейлере и Ницце.

С. 494. *...не переставал работать над книгой...*— Имеется в виду книга Станиславского «Работа актера над собой».

С. 495. *...до рекордной цифры 750...*— В сезоне 1929/1930 гг. МХАТ показал 797 спектаклей, в сезоне 1930/1931 гг.— 751 спектакль.

С. 499. *...в руках же красного директора...*— Красным директором назывался руководитель, назначаемый органами партийно-государственного аппарата. В 1929—1931 гг. в МХАТе им являлся Михаил Сергеевич Гейтц.

МХАТ ЖАДНО ЖДЕТ СОВРЕМЕННЫХ ПЬЕС

Статья впервые опубликована в «Литературной газете» 5 февраля 1933 г. вместе с другими материалами дискуссии о драматургии.

ОКТЯБРЬ И ТЕАТР

Статья написана к 18-й годовщине Октябрьской революции, опубликована в журнале «Советский театр», 1935, № 10.

[О ЛОЖНОМ НОВАТОРСТВЕ]

Текст предположительно написан в начале 1930-х гг. и является переработкой ранних набросков. Впервые статья опубликована в 4-м т. Собр. соч.

[О СОЗНАТЕЛЬНОМ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОМ]

Текст написан предположительно в 1928 г. Впервые опубликован в 4-м т. Собр. соч.

ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

Тексты из записных книжек воспроизводятся по изданию: К. С. Станиславский Из записных книжек: В 2 т. М., 1986.

[ЧТО НАДО ЗНАТЬ МОЛОДЫМ АРТИСТАМ]

С. 523—524. Станиславский в своих размышлениях отвечает на письма молодых людей, спрашивающих, что нужно для поступления в театр.

[«КРАСОТА... ВЕЗДЕ, ГДЕ ЖИЗНЬ»]

С. 528. *Бедекер.*— По имени издателя Бедекера Карла (1801—1859) — название составленных им путеводителей по Европе. Приобрело нарицательный смысл.

ЭТИКА

Запись имеет отношение к работе Станиславского над «Настольной книгой драматического артиста».

С. 536. *Артистическая этика...*— Эту фразу Станиславский выделил — обвел карандашом.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДИСЦИПЛИНА

С. 544. *Калужский.*— Видимо, имеется в виду актер МХТ В. В. Калужский, выступавший под псевдонимом Лужский.

ОТВЕТ ТРЕТЕЙСКИМ СУДЬЯМ ПО ДЕЛУ КОМИССАРЖЕВСКОЙ И МЕЙЕРХОЛЬДА

С. 545. *...по делу Комиссаржевской и Мейерхольда.*— В 1907 г. известная артистка В. Ф. Комиссаржевская из-за идейно-творческих разногласий попросила уйти из ее театра ранее приглашенного ею режиссера Вс. Э. Мейерхольда. Поскольку отстранение произошло в середине сезона, Мейерхольд расценил это как нарушение профессиональной театральной этики.

Участники третейского суда, собранного Мейерхольдом по этому делу, запросили мнение Станиславского, послав ему в декабре 1907 г. письмо с вопросами.

С. 546. *...условия между Антонием и Шейлоком...*—Имеется в виду договор двух персонажей из пьесы В. Шекспира «Венецианский купец».

[ПИСЬМО ВЛ. И. НЕМИРОВИЧУ-ДАНЧЕНКО
Февраль (?) 1908 г.]

С. 550. *Нелидов Владимир Александрович* (1869—1926) — чиновник особых поручений при Московской конторе императорских театров.

[«МХТ ВОЗНИК НЕ ДЛЯ ТОГО...»]

Запись связана с предстоявшим празднованием десятилетия МХТ.

[ИЗ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ О ДЕСЯТИЛЕТНЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА]

С. 552. *«Лакомый кусочек», «Шалость»* — комедии драматурга В. А. Крылова (1838—1906).

С. 553. *Теллер Леопольд* — один из ведущих актеров труппы мейнингенского герцога Георга. *Кассий* («Юлий Цезарь») и *Мальволио* («Двенадцатая ночь») — исполнявшиеся им роли.

[ЗАМЕТКИ О ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ]

Датируется 1908—1910 годами.

[ТЕАТР—ХРАМ. АРТИСТ—ЖРЕЦ]

Фрагмент датируется концом 1908 — началом 1909 года.

ЗАЯВЛЕНИЕ В ПРАВЛЕНИЕ МХТ

Датируется 19 января 1910 г.

С. 563. *Сцилла и Харибда* — В «Одиссее» Гомера: Харибда — подводное чудовище, Сцилла — гигантский зверь с шестью пастями. Подстерегали мореплавателей в узком проливе.

ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЯ «МУДРЕЦА»

Имеется в виду спектакль МХТ «На всякого мудреца довольно простоты», премьера которого состоялась 11 марта 1910 г. Станиславский играл роль генерала Крутицкого.

Артистка *М. Н. Германова играла роль Мамаевой, Н. С. Бутова* — Манефу, *М. А. Самарова* — мать Глумова, *Ю. Л. Ракитин* — гусара Курчаева, *В. С. Врасская* (Стахова) — Машеньку.

[ЗА ЧТЕНИЕМ РЕЦЕНЗИИ]

Речь идет о рецензии «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра», за подписью Бэн. Но под этим псевдонимом скрывался не Э. М. Бескин, а журналист Б. В. Назаревский.

Л. М. Леонидов играл в «Братьях Карамазовых» Митю, *Л. М. Коренева* — Лизу.

МОИ НОВЫЕ УСЛОВИЯ С ТЕАТРОМ НА ТРЕХЛЕТИЕ С 1911 ПО 1914 гг.

Запись начата весной 1910 г.

С. 576. *Румянцев Николай Александрович* (1874—1948) — актер, позднее заведующий административно-хозяйственной частью МХТ.

...все висит на полковнике.— Имеется в виду фон Фессинг Леонид Александрович (ок. 1848 — 1920), отставной военный, инспектор МХТ со дня его основания.

С. 577. *Стахович Михаил Александрович* (1861—1923) — публицист, политический деятель.

Сулер — Л. А. Сулержицкий, режиссер МХТ.

ОШИБКИ ТЕАТРА

Записки относятся к сезону 1909/1910 гг.

ГРАДАЦИИ В СОЗДАНИИ РОЛЕЙ АРТИСТАМИ (ГРАФ ЛЮБИН, «ПРОВИНЦИАЛКА»)

Премьера «Провинциалки» И. С. Тургенева на сцене МХТ (пьеса входила в «Тургеневский спектакль») состоялась 5 марта 1912 г. Станиславский играл Любина.

КАК ГОТОВИТЬСЯ К СПЕКТАКЛЮ

Советы предположительно относятся к исполнителю маленькой роли Станицына («Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева), которого играл Н. О. Массалитинов.

[ИЗ БЕСЕДЫ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО О «ВОЛКАХ И ОВЦАХ»]

Вопрос о включении в репертуар МХТ комедии Островского «Волки и овцы» решался в апреле 1915 г.

[ОБРАЩЕНИЕ К ТРУППЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА]

Относится к 1917—1919 гг.

[«ОДУМАЙТЕСЬ, ПОКА НЕ ПОЗДНО»]

Записи относятся к 1921—1922 гг.

ДОКЛАД

Предположительно запись относится к 1930—1931 гг. и связана с намерением Станиславского обратиться в Правительство, чтобы возбудить вопрос об улучшении условий работы МХАТ.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ОПЕРНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Записи связаны с созданием последней экспериментальной студии Станиславского, Оперно-драматической. Вопросами ее организации он занимался летом 1935 г.

С. 600. *Формула А. С. Пушкина...*— В подлиннике: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах,— вот чего требует наш ум от драматического писателя».

СПИСОК РОЛЕЙ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

АЛЕКСЕЕВСКИЙ КРУЖОК И ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ СПЕКТАКЛИ (1877—1888 гг.)

1877 г., 5 сентября. Любимовка.

«Старый математик, или Ожидание кометы в уездном городе», водевиль в 1-м действии, переделка А. Андреева — Молотов, отставной учитель математики.

«Чашка чаю», водевиль в 1-м действии, переделка с французского — Стуколкин, чиновник.

1878 г., лето. Любимовка.

«Спящая фея», сцена на французском языке для детей — Леший.

«Полюбовный дележ, или Комната о двух кроватях», шутка-водевиль в 1-м действии — Пишо.

1879 г., 18 марта. Любительский спектакль в доме В. Г. Сапожникова.

«Лакомый кусочек», комедия-шутка в 3-х действиях В. Крылова — Жилкин.

«Капризница», комедия в 1-м действии П. Фролова — Семеныч, лакей.

1879 г., 29 декабря. Кружок С. И. Мамонтова.

«Два мира», трагедия в 3-х частях А. Н. Майкова — Корнелий, молодой патриций.

1880 г., 8 июля. Любимовка.

«Покойной ночи, или Суматоха в Щербаковском переулке», водевиль в 1-м действии П. Григорьева — Милостивый государь.

1880 г., 3 августа. Любимовка.

«Аз и Ферт», шутка-водевиль в 1-м действии П. Федорова — Август Карлович Фиш.

«Зало для стрижки волос», водевиль в 1-м действии, переделка с французского П. Григорьева — г. Видаль, парикмахер.

1881 г., лето. Любимовка.

«Много шума из пустяков», водевиль в 1-м действии, перевод А. Яблочкина — Коко.

«Тайна женщины», водевиль с пением в 1-м действии, перевод с французского К. Тарновского — Мегрио, студент.

«Карл Смелый», комедия в 1-м действии — Карл Меронов.

«Слабая струна», водевиль в 1-м действии, перевод с французского П. Баташева — Калифуршон, философ.

1881 г., 25 ноября. Театр Секретарева.

«Лакомый кусочек», комедия-шутка в 3-х действиях В. Крылова — Бардин, помещик.

1882 г., 24 июля. Любимовка.

«Хоть тресни, а женись» («Брак поневоле»), сцены из комедии Мольера, перевод Д. Ленского — Панкрас, философ.

«Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец», опера-водевиль в 2-х действиях, перевод с французского Д. Ленского — Лаверже, цирюльник.

1883 г., 28 апреля. Дом Алексеевых у Красных ворот.

«Геркулес», шутка в 1-м действии, перевод с немецкого П. Новикова — Пурцлер, геркулес.

«Жавотта», оперетта в 2-х действиях, музыка Э. Жонаса, переделка текста К. С. Станиславского — Ник, вор.

«Несчастье особого рода», комедия в 1-м действии, переделка В. Пенькова — Нилов, доктор.

«Аида», опера Д. Верди, сцена из 3-го действия — Рамфис.

1883 г., 24 августа. Любимовка.

«Практический господин», комедия в 4-х действиях В. Дьяченко — Покровцев, домашний секретарь.

«Всяк сверчок знай свой шесток», оперетта в 2-х действиях, музыка Ф. А. Кашкадамова, текст К. С. Станиславского и Ф. А. Кашкадамова — Лоренцо, почтарь.

1884 г., 28 января. Дом Алексеевых у Красных ворот.

«Шалость. Из альбома путешественника по Италии», комедия в 3-х действиях В. Крылова — Ботов, художник.

«Графиня де ля Фронтьер», переделка оперетты Ш. Лекока «Камарго» — атаман разбойников.

1884 г., 18 августа. Любимовка.

«Нитуш», оперетта в 4-х действиях Ф. Эрве — Флоридор, органист при монастыре.

«Красное солнышко», комическая оперетта в 3-х действиях, переделка оперетты «Маскотта» Э. Одрана (1-й акт) — Пипо, пастух.

1884 г., 10 декабря. Любительский спектакль в доме Корзинкиных.

«Женитьба», комедия в 3-х действиях Н. В. Гоголя — Подколесин.

1885 г., апрель. Любительский спектакль в доме И. Ф. Бернера.

«Денежные тузы», комедия в 3-х действиях, перевод с польского А. Крюковского — Бородавкин, старый холостяк.

1886 г., 7 февраля. Любительский спектакль в театре Немчинова.

«Вокруг огня не летай», комедия в 4-х действиях В. Крылова — Плещанский.

1886 г., 18 февраля. Дом Алексеевых у Красных ворот.

«Лили», комедия-оперетта в 3-х действиях Ф. Эрве, перевод с французского В. С. Алексеева — Пленшар, солдат.

1887 г., 6 февраля. Любительский спектакль в Немецком клубе.

«Игроки», комедия в 1-м действии Н. В. Гоголя — Ихарев.

«Одно слово министру», комедия в 1-м действии А. Лангера, перевод с немецкого К. С. Станиславского — Лоренц Данильхоммер, швейцар.

1887 г., 11 февраля. Любительский спектакль в театре «Парадиз».

«Дело Плеянова», комедия в 4-х действиях В. Крылова — Дарский.

1887 г., 18 апреля. Дом Алексеевых у Красных ворот.

«Микадо, или Город Титипу», оперетта в 2-х действиях А. Сюлливана, перевод с английского В. С. Алексеева — Нанки-Пу, принц.

1887 г., 15 ноября. Московский музыкально-драматический любительский кружок. Театр Мошнина.

«Майорша», драма в 5-ти действиях И. Шпажинского — Карягин, арендатор мельницы.

1887 г., 6 декабря. Московский музыкально-драматический любительский кружок. Театр Мошнина.

«Лес», комедия в 5-ти действиях А. Н. Островского — Геннадий Несчастливцев.

1887 г., 15 декабря. Театр Мошнина.

«Победителей не судят», водевиль в 1-м действии Н. Самойлова — князь Головин.

1888 г., 29 февраля. Театр «Парадиз».

«Баловень», комедия в 3-х действиях В. Крылова — Фрезе.

МОСКОВСКОЕ ОБЩЕСТВО ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ
(1888—1898 гг.)

1888 г., 8 декабря.

«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина — Барон.

«Жорж Данден», комедия в 3-х действиях Мольера — Соганвиль.

1888 г., 11 декабря.

«Горькая судьбина», драма в 4-х действиях А. Ф. Писемского — Ананий Яковлев, оброчный мужик.

1889 г., 15 января.

«Каменный гость» А. С. Пушкина — Дон Карлос.

1889 г., 29 января.

«Каменный гость» А. С. Пушкина — Дон Гуан.

1889 г., 6 февраля.

«Чашка чаю», водевиль в 1-м действии, переделка с французского — барон Обергейм.

1889 г., 9 февраля.

«Рубль», комедия в 4-х действиях А. Федотова — Обновленский, содержатель комиссионной конторы.

1889 г., 11 марта.

«Горящие письма», комедия в 1-м действии П. Гнедича — Краснокутский, моряк.

1889 г., 20 апреля.

«Долг чести», драма в 1-м действии П. Гейзе — барон фон Альдринген.

1889 г., 23 апреля.

«Коварство и любовь», мещанская трагедия в 5-ти действиях Ф. Шиллера — Фердинанд.

1889 г., 26 ноября.

«Самоуправцы», трагедия в 5-ти действиях А. Ф. Писемского — князь Платон Имшин.

1890 г., 3 января.

«Не так живи, как хочется», драма в 3-х действиях А. Н. Островского — Петр.

«Когда б он знал», романс в 2-х действиях К. Тарновского — барон Ретцель.

1890 г., 6 января. Кружок С. И. Мамонтова.

«Царь Саул», трагедия в 4-х действиях С. И. и С. С. Мамонтовых — Самуил, судья Израиля.

1890 г., 18 марта.

«Честь и месть», пьеса в 1-м действии Ф. Соллогуба — граф Гастон де Лавирак.

1890 г., 5 апреля.

«Бесприданница», драма в 4-х действиях А. Н. Островского — Паратов.

1891 г., 3 января.

«Откуда сыр-бор загорелся», комедия-шутка в 3-х действиях В. Крылова — Талицкий, адвокат.

1891 г., 8 февраля.

«Плоды просвещения», комедия в 4-х действиях Л. Н. Толстого — Звездинцев.

1891 г., 14 ноября.

«Фома», картины прошлого в 3-х действиях, по повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», инсценировка К. С. Станиславского — Костенев (Ростанев).

1892 г., 23 января.

«Анна де Кервилер», драма в 1-м действии Э. Легуве — Мореак.

1892 г., 22 марта. Рязань.
Спектакль артистов Малого театра.

«Счастливец», комедия в 4-х действиях Вл. И. Немировича-Данченко — Богучаров, художник.

1893 г., 31 октября. Тула.
Спектакль артистов Малого театра и членов Общества искусства и литературы.

«Последняя жертва», комедия в 5-ти действиях А. Н. Островского — Дульчин.

1893 г., 10 декабря. Тула.
Спектакль с участием молодых актеров Малого театра.

«Уриэль Акоста», трагедия в 5-ти действиях К. Гуцкова — Де-Сантос.

1894 г., 7 февраля.

«Гувернер», комедия в 5-ти действиях В. Дьяченко — Жорж Дорси, гувернер.

1894 г., 20 апреля.

«Дикарка», комедия в 4-х действиях А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева — Ашметьев.

1894 г., 25 апреля. Любительский спектакль в Дворянском собрании.

«Афродита», лирические сцены из античного мира, музыка Н. Кроткова, слова С. Мамонтова — Агезандр, ваятель.

1894 г., 15 декабря.

«Светит, да не греет», драма в 5-ти действиях А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева — Рабачев.

1895 г., 9 января.

«Уриэль Акоста», трагедия в 5-ти действиях К. Гуцкова — Уриэль Акоста.

1895 г., 10 апреля.

«Медведь», шутка в 1-м действии А. П. Чехова — Смирнов.

1895 г., 2 ноября.

«Свои люди — сочтемся», комедия в 4-х действиях А. Н. Островского — квартальный.

1896 г., 19 января.

«Отелло», трагедия в 5-ти действиях В. Шекспира — Отелло.

1896 г., 19 ноября.

«Польский еврей», драма в 3-х действиях Эркмана-Шатриана — Матис, бургомистр местечка и трактирщик.

1897 г., 6 февраля.

«Много шума из ничего», комедия в 5-ти действиях В. Шекспира — Бенедикт.

1897 г., 12 октября.
Ялта. Городской театр.

«Свидание», комедия в 1-м действии Л. К. М.— Морозов.

1897 г., 17 ноября.

«Горячее сердце», комедия в 5-ти действиях А. Н. Островского — Барин с большими усами.

1897 г., 17 декабря.

«Двенадцатая ночь», комедия в 5-ти действиях В. Шекспира — Мальволио.

1898 г., 27 января.

«Потонувший колокол», сказка-драма в 5-ти действиях Г. Гауптмана — Генрих.

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР
(1898—1928 гг.)

1898 г., 19 октября.

«Потонувший колокол», сказка-драма в 5-ти действиях Г. Гауптмана — Генрих.

1898 г., 4 ноября.

«Самоуправцы», трагедия в 5-ти действиях А. Ф. Писемского — князь Платон Имшин.

1898 г., 2 декабря.

«Трактирщица», комедия в 3-х действиях К. Гольдони — кавалер ди Рипафратта.

1898 г., 17 декабря.

«Чайка», драма в 4-х действиях А. П. Чехова — Тригорин.

1899 г., 19 февраля.

«Эдда Габлер», драма в 4-х действиях Г. Ибсена — Эйлерт Лёвборг.

1899 г., 29 сентября.

«Смерть Иоанна Грозного», трагедия в 5-ти действиях А. К. Толстого — царь Иван.

1899 г., 26 октября.

«Дядя Ваня», сцены из деревенской жизни в 4-х действиях А. П. Чехова — Астров.

1900 г., 24 октября.

«Доктор Штокман», драма в 5-ти действиях Г. Ибсена — Штокман.

1901 г., 26 января.

«Царь Федор Иоаннович», трагедия в 5-ти действиях А. К. Толстого (100-й спектакль) — Гусляр.

1901 г., 31 января.

«Три сестры», драма в 4-х действиях А. П. Чехова — Вершинин.

1901 г., 27 октября.

«Микаэль Крамер», драма в 4-х действиях Г. Гауптмана — Микаэль Крамер.

1901 г., 21 декабря.

«В мечтах», драма в 4-х действиях Вл. И. Немировича-Данченко — Костромской.

1902 г., 5 ноября.

«Власть тьмы», драма в 5-ти действиях Л. Н. Толстого — Митрич.

1902 г., 18 декабря.

«На дне», сцены в 4-х действиях М. Горького — Сатин.

1903 г., 24 февраля.

«Столпы общества», комедия в 4-х действиях Г. Ибсена — Берник.

1903 г., 2 октября.

«Юлий Цезарь», трагедия в 5-ти действиях В. Шекспира — Брут.

1904 г., 17 января.

«Вишневый сад», пьеса в 4-х действиях А. П. Чехова — Гаев.

1904 г., 19 октября.

«Иванов», драма в 4-х действиях А. П. Чехова — граф Шабельский.

1906 г., 26 сентября.

«Горе от ума», комедия в 4-х действиях А. С. Грибоедова — Фамусов.

1907 г., 8 февраля.

«Драма жизни», пьеса в 4-х действиях К. Гамсуна — Карено.

1909 г., 9 декабря.

«Месяц в деревне», комедия в 5-ти действиях И. С. Тургенева — Ракитин.

1910 г., 11 марта.

«На всякого мудреца довольно простоты», комедия в 5-ти действиях А. Н. Островского — Крутицкий.

1911 г., 23 сентября.

«Живой труп», драма в 12-ти картинах Л. Н. Толстого — князь Абрезков.

1912 г., 5 марта.

«Провинциалка», комедия в 1-м действии И. С. Тургенева — граф Любин.

1913 г., 27 марта.

«Мнимый больной», комедия-балет в 3-х действиях Мольера — Арган.

1914 г., 3 февраля.

«Хозяйка гостиницы», комедия в 3-х действиях К. Гольдони — кавалер ди Рипафратта.

1915 г., 26 марта.

«Моцарт и Сальери», трагедия А. С. Пушкина — Сальери.

1922 г., 17 ноября.

«Царь Федор Иоаннович», трагедия в 5-ти действиях А. К. Толстого — Иван Петрович Шуйский (во время заграничных гастролей МХАТ).

1924 г., 7 января.

«Царь Федор Иоаннович», трагедия в 5-ти действиях А. К. Толстого — Митрополит (во время заграничных гастролей МХАТ).

Последнее выступление К. С. Станиславского на сцене состоялось 29 октября 1928 г. в роли Вершинина в «Трех сестрах» А. П. Чехова (первый акт), в юбилейном спектакле, посвященном тридцатилетию Московского Художественного театра.

СПИСОК ПОСТАНОВОК К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

АЛЕКСЕЕВСКИЙ КРУЖОК
(1881—1888 гг.)

1881 г., лето. Любимовка.

«Много шума из пустяков», водевиль в 1-м действии, перевод А. Яблочкина.

«Тайна женщины», водевиль с пением в 1-м действии, перевод с французского К. Тарновского.

«Карл Смелый», комедия в 1-м действии.

«Слабая струна», водевиль в 1-м действии, перевод с французского П. Баташева.

1882 г., 24 июля. Любимовка.

«Хоть тресни, а женись» («Брак поневоле»), сцены из комедии Мольера, перевод Д. Ленского.

«Чудовище», комедия в 2-х действиях В. Крылова.

«Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец», опера-водевиль в 2-х действиях, перевод с французского Д. Ленского.

1883 г., 28 апреля.
Дом Алексеевых у Красных ворот.

«Геркулес», шутка в 1-м действии, перевод с немецкого П. Новикова.

«За стеной», комедия в 1-м действии, перевод с французского Л. М.

«Жавотта», оперетта в 2-х действиях, музыка Э. Жонаса, переделка текста К. С. Станиславского.

«Несчастье особого рода», комедия в 1-м действии, переделка с немецкого В. Пенькова.

«Аида», опера Д. Верди, сцена из 3-го действия.

1883 г., 24 августа. Любимовка.

«Практический господин», комедия в 4-х действиях В. Дьяченко.

«Всяк сверчок знай свой шесток», оперетта в 2-х действиях, музыка Ф. А. Кашкадамова, текст К. С. Станиславского и Ф. А. Кашкадамова.

1884 г., 28 января.
Дом Алексеевых у Красных ворот.

«Шалость. Из альбома путешественника по Италии», комедия в 3-х действиях В. Крылова.

«Графиня де ля Фронтьер», переделка оперетты Ш. Лекока «Камарго», в 2-х действиях.

1884 г., 18 августа. Любимовка.

«Нитуш», оперетта в 4-х действиях Ф. Эрве. Художник А. А. Малевич-Щукин.

«Красное солнышко», комическая оперетта в 3-х действиях, переделка оперетты «Маскотта» Э. Одрана (1-й акт).

1886 г., 18 февраля.
Дом Алексеевых у Красных ворот.

«Денежные тузы», комедия в 3-х действиях, перевод с польского А. Крюковского.

«Лили», комедия-оперетта в 3-х действиях Ф. Эрве, перевод с французского В. С. Алексеева. Художник А. А. Малевич-Щукин.

МОСКОВСКОЕ ОБЩЕСТВО ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ (1888—1898 гг.)

1889 г., 11 марта.

«Горящие письма», пьеса в 1-м действии П. Гнедича.

1891 г., 8 февраля.

«Плоды просвещения», комедия в 4-х действиях Л. Н. Толстого. Художник Ф. Е. Павловский.

1891 г., 14 ноября.

«Фома», картины прошлого в 3-х действиях по повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», инсценировка К. С. Станиславского. Художники К. А. Коровин и В. В. Гурнов.

1894 г., 7 февраля.

«Гувернер», комедия в 5-ти действиях В. Дьяченко.

1894 г., 21 февраля.

«Последняя жертва», комедия в 5-ти действиях А. Н. Островского.

1894 г., 15 декабря.

«Светит, да не греет», драма в 5-ти действиях А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева.

1895 г., 9 января.

«Уриэль Акоста», трагедия в 5-ти действиях К. Гуцкова. Художник Ф. Н. Наврозов.

1895 г., 6 декабря.

«Самоуправцы», трагедия в 5-ти действиях А. Ф. Писемского.

1896 г., 19 января.

«Отелло», трагедия в 5-ти действиях В. Шекспира. Художник Ф. Н. Наврозов.

1896 г., 2 апреля.

«Ганнеле», фантастические сцены в 2-х действиях Г. Гауптмана. Художники Дубровин и Гвоздев.

1896 г., 19 ноября.

«Польский еврей», драма в 3-х действиях Эркмана-Шатриана. Художник Ф. Н. Наврозов.

1896 г., 19 декабря.

«Бесприданница», драма в 4-х действиях А. Н. Островского.

1897 г., 6 февраля.

«Много шума из ничего», комедия в 5-ти действиях В. Шекспира. Художник Ф. Н. Наврозов.

1897 г., 27 ноября.

«Геркулес», шутка в 1-м действии, перевод с немецкого П. Новикова.

1897 г., 17 декабря.

«Двенадцатая ночь», комедия в 5-ти действиях В. Шекспира. Художник Ф. Н. Наврозов.

1898 г., 27 января.

«Потонувший колокол», сказка-драма в 5-ти действиях Г. Гауптмана. Художник В. А. Симов.

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР (1898—1938 гг.)

1898 г., 14 октября.

«Царь Федор Иоаннович», трагедия в 5-ти действиях А. К. Толстого.

Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов.

1898 г., 19 октября.

«Потонувший колокол», сказка-драма в 5-ти действиях Г. Гауптмана.

Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов.

1898 г., 21 октября.

«Венецианский купец», комедия в 5-ти действиях В. Шекспира.
Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов.

1898 г., 4 ноября.

«Самоуправцы», трагедия в 5-ти действиях А. Ф. Писемского.
Режиссеры В. В. Лужский, А. А. Санин. Художник В. А. Симов.

1898 г., 2 декабря.

«Трактирщица», комедия в 3-х действиях К. Гольдони.
Художник В. А. Симов.

1898 г., 17 декабря.

«Чайка», драма в 4-х действиях А. П. Чехова.
Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов.

1899 г., 19 февраля.

«Эдда Габлер», драма в 4-х действиях Г. Ибсена.
Художник В. А. Симов.

1899 г., 29 сентября.

«Смерть Иоанна Грозного», трагедия в 5-ти действиях А. К. Толстого.
Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов.

1899 г., 3 октября.

«Двенадцатая ночь», комедия в 5-ти действиях В. Шекспира.
Режиссер В. В. Лужский. Художник Ф. Н. Наврозов.

1899 г., 5 октября.

«Геншель», драма в 5-ти действиях Г. Гауптмана.
Режиссер В. В. Лужский. Художник В. А. Симов.

1899 г., 26 октября.

«Дядя Ваня», сцены из деревенской жизни в 4-х действиях А. П. Чехова.
Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов.

1899 г., 16 декабря.

«Одинокие», драма в 5-ти действиях Г. Гауптмана.
Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов.

1900 г., 24 сентября.

«Снегурочка», весенняя сказка в 4-х действиях с прологом А. Н. Островского.
Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов.

1900 г., 24 октября.

«Доктор Штокман», драма в 5-ти действиях Г. Ибсена.
Режиссер В. В. Лужский. Художник В. А. Симов.

1901 г., 31 января.

«Три сестры», драма в 4-х действиях А. П. Чехова.
Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Режиссер В. В. Лужский. Художник В. А. Симов.

1901 г., 19 сентября.

«Дикая утка», драма в 5-ти действиях Г. Ибсена.
Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов.

1901 г., 27 октября.

«Микаэль Крамер», драма в 4-х действиях Г. Гауптмана.
Режиссер В. В. Лужский. Художник В. А. Симов.

1901 г., 21 декабря.

«В мечтах», драма в 4-х действиях Вл. И. Немировича-Данченко.
Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов.

1902 г., 26 марта.

«Мещане», пьеса в 4-х действиях М. Горького.
Режиссер В. В. Лужский. Художник В. А. Симов.

1902 г., 5 ноября.

«Власть тьмы», драма в 5-ти действиях Л. Н. Толстого.
Режиссер И. А. Тихомиров. Художник В. А. Симов.

1902 г., 18 декабря.

«На дне», сцены в 4-х действиях М. Горького.
Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов.

1904 г., 17 января.

«Вишневый сад», пьеса в 4-х действиях А. П. Чехова.
Вместве с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов.

1904 г., 2 октября.

«Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри» — драмы М. Метерлинка.
Режиссеры Г. С. Бурджалов, Н. Г. Александров. Художник В. В. Суреньянц.

1904 г., 21 декабря.

«Злоумышленник», «Хирургия», «Унтер Пришибеев» — инсценировки рассказов А. П. Чехова.
Художники В. А. Симов, Н. А. Колупаев.

1905 г., 31 марта.

«Привидения», семейная драма в 3-х действиях Г. Ибсена.
Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов.

1905 г., 24 октября.

«Дети солнца», пьеса в 4-х действиях М. Горького.
Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов.

1906 г., 26 сентября.

«Горе от ума», комедия в 4-х действиях А. С. Грибоедова.
Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художники В. А. Симов, Н. А. Колупаев.

1907 г., 8 февраля.

«Драма жизни», пьеса в 4-х действиях К. Гамсуна.
Режиссер Л. А. Сулержицкий. Художники В. Е. Егоров, Н. П. Ульянов.

1907 г., 12 декабря.

«Жизнь Человека», представление в 5-ти картинах с прологом Л. Андреева.
Режиссер Л. А. Сулержицкий. Художник В. Е. Егоров.

1908 г., 30 сентября.

«Синяя птица», сказка М. Метерлинка.
Режиссеры Л. А. Сулержицкий, И. М. Москвин. Художник В. Е. Егоров.

1908 г., 18 декабря.

«Ревизор», комедия в 5-ти действиях Н. В. Гоголя.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Режиссер И. М. Москвин. Художник В. А. Симов.

1909 г., 9 декабря.

«Месяц в деревне», комедия в 5-ти действиях И. С. Тургенева.

Режиссер И. М. Москвин. Художник М. В. Добужинский.

1911 г., 23 сентября.

«Живой труп», драма в 12-ти картинах Л. Н. Толстого.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов.

1911 г., 23 декабря.

«Гамлет», трагедия в 5-ти действиях В. Шекспира.

Постановка Гордона Крэга. Режиссеры К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий. Художники Гордон Крэг, К. Н. Сапунов (костюмы).

1912 г., 5 марта.

«Где тонко, там и рвется», комедия в 1-м действии И. С. Тургенева.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник М. В. Добужинский.

«Провинциалка», комедия в 1-м действии И. С. Тургенева.

Художник М. В. Добужинский.

1913 г., 27 марта.

«Мнимый больной», комедия-балет в 3-х действиях Мольера.

Вместе с А. Н. Бенуа. Художник А. Н. Бенуа.

1914 г., 3 февраля.

«Хозяйка гостиницы», комедия в 3-х действиях К. Гольдони.

Художник А. Н. Бенуа.

1915 г., 26 марта.

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина.

Режиссер и художник А. Н. Бенуа.

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина.

Режиссер и художник А. Н. Бенуа.

1917 г., 26 сентября.

«Село Степанчиково», инсценировка повести Ф. М. Достоевского.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник М. В. Добужинский.

1920 г., 4 апреля.

«Каин», мистерия в 3-х действиях Байрона.

Режиссер А. Л. Вишневский. Художник Н. А. Андреев.

1921 г., 8 октября.

«Ревизор», комедия в 5-ти действиях Н. В. Гоголя.

Художник К. Ф. Юон.

1926 г., 23 января.

«Горячее сердце», комедия в 5-ти действиях А. Н. Островского. Режиссеры М. М. Тарханов, И. Я. Судаков. Художник Н. П. Крымов.

1926 г., 19 мая.

«Николай I и декабристы» А. Кугеля.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер Н. Н. Литовцева. Художники Д. Н. Кардовский, В. А. Симов.

1926 г., 15 июня.

«Продавцы славы», пьеса в 4-х действиях с прологом П. Нивуа и М. Паньоль.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссеры В. В. Лужский, Н. М. Горчаков. Художник С. И. Исаков.

1926 г., 5 октября.

«Дни Турбиных», пьеса в 4-х действиях М. Булгакова.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер И. Я. Судаков. Художник Н. П. Ульянов.

1927 г., 28 апреля.

«Безумный день, или Женитьба Фигаро», комедия в 5-ти действиях Бомарше.

Режиссеры Е. С. Телешева, Б. И. Вершилов. Художник А. Я. Головин.

1927 г., 29 октября.

«Сестры Жерар», мелодрама в 5-ти действиях Вл. Масса (на тему мелодрамы Денери и Кермона).

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссеры Н. М. Горчаков, Е. С. Телешева. Художники А. В. Щусев, В. А. Симов, И. Я. Гремиславский.

1927 г., 8 ноября.

«Бронепоезд 14-69», пьеса в 4-х действиях Вс. Иванова.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. Художник В. А. Симов.

1928 г., 17 февраля.

«Унтиловск», пьеса в 4-х действиях Л. Леонова.

Режиссер В. Г. Сахновский. Художник Н. П. Крымов.

1928 г., 20 апреля.

«Растратчики», пьеса в 4-х действиях В. Катаева.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер И. Я. Судаков. Художник И. М. Рабинович.

1932 г., 28 ноября.

«Мертвые души», поэма Н. В. Гоголя. Инсценировка М. А. Булгакова.

Режиссеры В. Г. Сахновский, Е. С. Телешева. Художники В. А. Симов, В. В. Дмитриев, И. Я. Гремиславский.

1933 г., 14 июня.

«Таланты и поклонники», комедия в 4-х действиях А. Н. Островского.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер Н. Н. Литовцева. Художники Н. П. Крымов, И. Я. Гремиславский.

В последние годы своей жизни К. С. Станиславский работал с группой артистов Художественного театра над «Тартюфом» Мольера. Это были занятия по овладению «методом физических действий». После кончины К. С. Станиславского постановка «Тартюфа» была осуществлена М. Н. Кедровым. Премьера состоялась 4 декабря 1939 года. Спектакль был посвящен памяти К. С. Станиславского.

ОПЕРНЫЕ ПОСТАНОВКИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО (1897—1938 гг.)

1897 г., 27 марта. Спектакль оперного класса М. Н. Климентовой-Муромцевой на сцене Малого театра.

«Пиковая дама», опера П. И. Чайковского, сцена из 3-го акта.

«Руслан и Людмила», опера М. И. Глинки, сцена из 2-го акта.

«Черевички», опера П. И. Чайковского, сцена из 3-го акта.

«Юный Гайдн», музыкальная комедия в 1-м действии, музыка Г. Чиполлини, текст А. Чиполлини.

«Маккавеи», опера А. Г. Рубинштейна, сцена из 3-го акта.

Дирижер А. А. Литвинов.

1898 г., 27 марта. Спектакль оперного класса М. Н. Климентовой-Муромцевой на сцене Большого театра с участием артистов Большого театра.

«Иван Сусанин», опера М. И. Глинки, 4-й акт.

«Ратклиф», опера Ц. А. Кюи, 3-й акт.

«Губернатор из Тура», опера К. Рейнеке, 2-й акт.

Дирижер А. А. Литвинов.

ОПЕРНАЯ СТУДИЯ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

1921 г., 9 июня.

Вечер, посвященный творчеству Н. А. Римского-Корсакова.

«Ночь перед Рождеством», 2-я картина 1-го действия.

«Вера Шелога».

Романсы Н. А. Римского-Корсакова.

Кантата, музыка М. Н. Жукова, текст В. С. Алексеева.

1921 г., 14 июля.

Вечер, посвященный творчеству А. С. Пушкина.

«Евгений Онегин», опера П. И. Чайковского, 1-е действие.

«Сказка о царе Салтане», опера Н. А. Римского-Корсакова (пролог).

Романсы на слова А. С. Пушкина.

Кантата, музыка В. И. Садовникова на стихотворение А. С. Пушкина «Памятник».

1921 г., 2 августа.

«Вертер», опера Ж. Массиэ.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер З. С. Соколова. Художник В. А. Симов.

1922 г., 15 июня.

«Евгений Онегин», опера П. И. Чайковского.

Режиссер З. С. Соколова. Художник Б. А. Матрунин.

ОПЕРНАЯ СТУДИЯ ИМЕНИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

1925 г., 5 апреля.

«Тайный брак», опера Д. Чимарозы.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер З. С. Соколова. Художник А. М. Кравченко.

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР ИМЕНИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

1926 г., 28 ноября.

«Царская невеста», опера Н. А. Римского-Корсакова.

Режиссер В. С. Алексеев. Дирижер М. Н. Жуков. Художник В. А. Симов.

1927 г., 12 апреля.

«Богема», опера Д. Пуччини.

Режиссер В. С. Алексеев. Дирижер К. Ф. Брауэр. Художник В. А. Симов.

1928 г., 19 января.

«Майская ночь», опера Н. А. Римского-Корсакова.

Режиссер В. С. Алексеев. Дирижер В. И. Сук. Художник М. И. Курилко.

1929 г., 5 марта.

«Борис Годунов», народная музыкальная драма М. П. Мусоргского.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссеры И. М. Москвин и Б. И. Вершилов. Дирижер М. Н. Жуков. Художник С. И. Иванов.

1930 г., 26 февраля.

«Пиковая дама», опера П. И. Чайковского.

План постановки К. С. Станиславского. Режиссеры Б. И. Вершилов и П. И. Румянцев. Дирижер Б. Э. Хайкин. Художник М. П. Зандин.

1932 г., 4 мая.

«Золотой петушок», опера Н. А. Римского-Корсакова.

Режиссеры В. С. Алексеев и В. Ф. Виноградов. Дирижер М. Н. Жуков. Художники: 1-й и 3-й акты — С. И. Иванов, 2-й акт — М. С. Сарьян.

1933 г., 26 октября.

«Севильский цирюльник», опера Д. Россини.

Режиссеры В. С. Алексеев, В. Ф. Виноградов, М. И. Степанова. Дирижер Б. Э. Хайкин. Художник И. И. Нивинский.

1935 г., 4 апреля.

«Кармен», опера Ж. Бизе.

Режиссер П. И. Румянцев. Дирижер Б. Э. Хайкин. Художник Н. П. Ульянов.

1936 г., 22 мая.

«Дон Паскуале», опера Г. Доницетти.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссеры Г. В. Кристи и Ю. Н. Лоран. Дирижер Л. Ф. Худолей. Художник Н. Р. Ярошевская.

1939 г., 10 января.

«Дарвазское ущелье», опера Л. Б. Степанова.

Работа начата под руководством К. С. Станиславского. Спектакль выпущен режиссерами И. М. Тумановым и М. Л. Мельтцер после смерти К. С. Станиславского. Дирижер М. Н. Жуков. Художник М. М. Сапегин.

1939 г., 10 марта.

«Риголетто», опера Д. Верди.

План постановки К. С. Станиславского. Спектакль выпущен режиссером П. И. Румянцевым после смерти К. С. Станиславского. Дирижер А. В. Алевладов. Художник М. П. Бобышов.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ *

* В указатель включены имена, названия литературных произведений, спектаклей, опер, встречающихся в тексте воспоминаний, очерков, речей, бесед К. С. Станиславского.

СОДЕРЖАНИЕ

ИЗ КНИГИ «МОЯ ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Артистическая юность

Артистическая зрелость

ВОСПОМИНАНИЯ. СТАТЬИ. ОЧЕРКИ. РЕЧИ. БЕСЕДЫ.

ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

Станиславский К. С.

С 77 Мое гражданское служение России. Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек. / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Н. Любомудрова.— М.: Правда, 1990.— 656 с.

ISBN 5—253—00131—X

К. С. Станиславский — крупнейший деятель не только русской, но и мировой художественной культуры XX века. Основатель МХАТа, выдающийся режиссер, актер, педагог, теоретик искусства, он был еще и талантливым литератором. В сборник включены воспоминания Станиславского, воссоздающие общественную и художественную жизнь России рубежа XIX—XX вв., очерки-портреты замечательных современников, с которыми он дружил или встречался (А. Чехов, М. Горький, М. Метерлинк и др.), дневники, записные книжки.

$С\ \frac{4702010200-2104}{080(02)-90}2140-90$ 84 Р 7

Литературно-художественное издание

СТАНИСЛАВСКИЙ Константин Сергеевич

МОЕ ГРАЖДАНСКОЕ СЛУЖЕНИЕ РОССИИ

Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек.

Составитель
Любомудров Марк Николаевич

Редактор
С. А. Суркова

Оформление художника
С. Н. Оксмана

Художественный редактор
Н. Н. Каминская

Технический редактор
Е. Н. Щукина

ИБ 2104

Сдано в набор 05.12.89. Подписано к печати 04.04.90.
Формат 84×108[1]/32. Бумага типографская № 1.
Гарнитура «Литературная». Печать высокая.
Усл. печ. л. 35,28. Усл. кр.-отт. 36,54. Уч.-изд. л. 37,46.
Тираж 100 000 экз. Заказ № 47. Цена 2 р. 60 коп.

Набрано и сматрицировано в ордена Ленина и
ордена Октябрьской Революции типографии
имени В. И. Ленина издательства ЦК КПСС «Правда».
125865 ГСП, Москва, А-137, улица «Правды», 24.

Отпечатано в типографии издательства
«Радянська Донеччина» Донецкого обкома
Компартии Украины. 340118, Донецк,
Киевский проспект, 48.





2р. 60 п.